
Class
1588
44
WIDENER
HN EUW8


SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS



DIE

GRIECHISCHE TRAGÖDIE

UND

DAS THEATER ZU ATHEN.

EINLEITUNG

ZUM

VORTRAGE DER ANTIGONE DES SOPHOKLES

IN DER

GESELLSCHAFT ALBINA ZU DRESDEN,

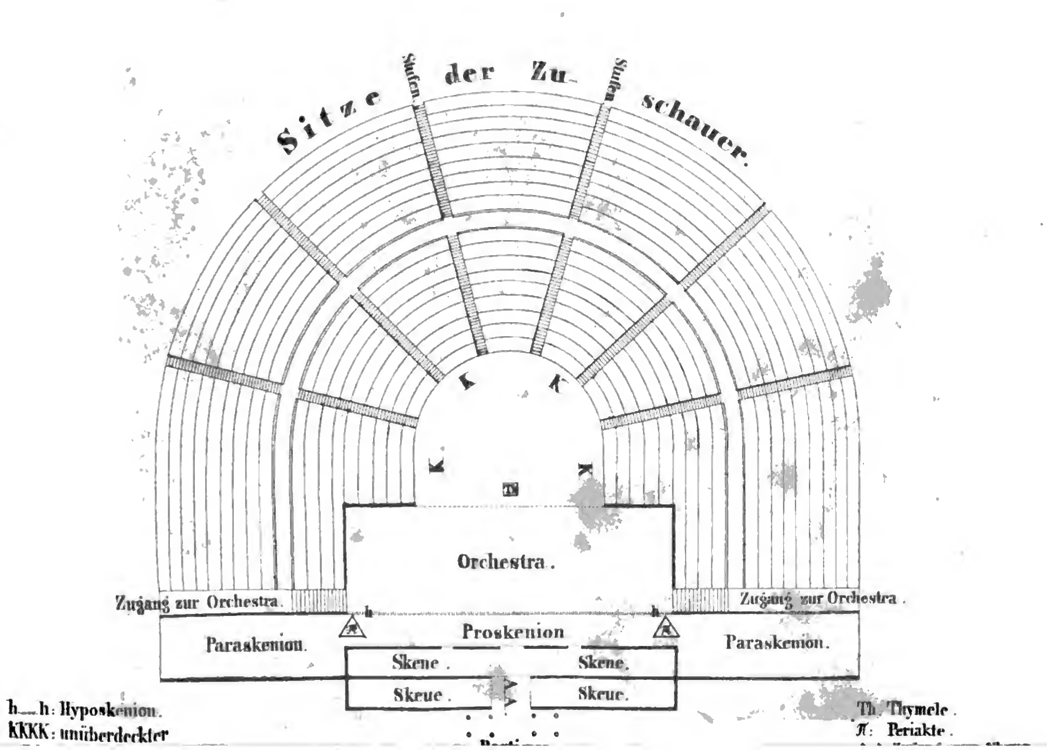
VON

DR. PH. WAGNER.

DRESDEN UND LEIPZIG,

ARNOLDISCHE BUCHHANDLUNG.

1844.


Sitze der Zuschauer.
Stufen.
Stufen.
K
K
K
K
Th
Orchestra.
Zugang zur Orchestra.
Zugang zur Orchestra.
h
h
Proskenion
Paraskenion.
Paraskenion.
Skene.
Skene.
Skeue.
Skeue.
A A
h—h: Hyposkenion.
KKKK: unüberdeckter
Th. Thymele.
Π: Periakte.

DIE

GRIECHISCHE TRAGÖDIE

UND

DAS THEATER ZU ATHEN.

EINLEITUNG

ZUM

VORTRAGE DER ANTIGONE DES SOPHOKLES

IN DER

GESELLSCHAFT ALBINA ZU DRESDEN,

VON

Dr. PH. WAGNER.

NEBST EINEM LITHOGRAPHIRTEN GRUNDRISSE DES ATHENIENSISCHEN THEATERS.

DRESDEN UND LEIPZIG,

ARNOLDISCHE BUCHHANDLUNG.

1844.

HERRN MEDICINALRATH

D^R. TRINKS

WIDMET DIESE BLÄTTER

MIT EINEM HERZEN VOLL FREUNDSCHAFTLICHER
UND DANKBARER ERGEBENHEIT

der Verfasser.

Vorwort.

Nachstehender Vortrag ward vor einer Gesellschaft gebildeter Männer und Frauen gehalten. Die Aufmerksamkeit, welche namentlich auch letztere demselben schenkten, dient zum Beweise, dafs die anziehenden Resultate, welche durch die Forschungen der Philologie gewonnen werden, auch den weiteren Kreisen des Publicums zusagen. Die neuere Zeit verschmäht Alles, was abgestorben, was todt ist; und wer wollte ihr das verargen? Unbedachtsamer Weise haben Unkundige auch die Philologie und die Gegenstände ihrer Beschäftigung dieser Verdammnifs preisgegeben. Man schliefse nur dem gröfsern Publicum die Schätze des Alterthums auf, und es wird selbst sehen und sich verwundern, welch ein unverwüst-

liches Lebenselement darin enthalten ist. Ein deutscher König führte die hohe, edle Tragödie der Griechen, nachdem sie Jahrtausende verstummt und lautlos in einer Art von Todesschlaf geruht, in's Leben zurück; möge ihre Erscheinung an Deutschlands nah verwandtem Genius nicht spurlos vorübergehen!

Ueber das griechische Drama ist in neuerer und neuester Zeit so viel geschrieben worden, dafs, wenn man nur die als Wahrheit gewonnenen Ergebnisse sämmtlich mit der erforderlichen Ausführlichkeit darlegen wollte, die kurze Zeit, welche mir zu gegenwärtigem Vortrage vergönnt sein kann, bei Weitem nicht zureichen würde. Daher beschränke ich mich im Allgemeinen auf Beantwortung der Hauptpuncte, worüber man sich bei der Darstellung einer griechischen Tragödie aufgeklärt zu sehen wünscht. Für die Eingeweihten soll und wird dieser Vortrag nichts Neues enthalten; ja sie werden vielleicht nicht Weniges und dazu manches Bekannte vermissen; mein Zweck wird vollkommen erreicht sein, wenn diejenigen, welchen eine genauere Kenntnifs der Sache abgeht, durch eine auf alle tiefere und ausführlichere Begründung Verzicht leistende Mittheilung des Wichtigsten sich befriedigt finden.

Alle Wissenschaft und Kunst, welche den Menschen bildet und veredelt, wurzelt im griechischen Alterthume. Haben auch die Griechen die Anfänge einiger Wissenschaften und Künste von andern Völkern erhalten, so

bleibt dem griechischen Volke doch der Ruhm, sie zum Theil auf eine eigenthümliche Weise aufgefafst und behandelt, oder auf einen weit höhern Standpunct emporgehoben zu haben. Für die Bildung der neuern Zeit, also auch der unsrigen, war griechische Kunst und Wissenschaft die einzige unmittelbare Quelle.

Zu den herrlichsten Erfindungen des griechischen Geistes gehört das Drama. Das griechische Drama beschränkt sich in der befsten Zeit auf die Tragödie, das Satyrspiel und auf die Komödie. Der Name Drama bezeichnet im Allgemeinen eine Handlung, im Besonderen aber und in der bei Weitem gewöhnlichsten Bedeutung einen auf ein einziges Ziel gerichteten Inbegriff zusammenhängender, in ihrem Fortschritte sich bedingender, von dem dramatischen Dichter erfundener oder reproducirter und zu einem kunstvollen Ganzen vereinigter, vor den Augen einer Zuschauermenge oder auch des Lesers sich entfaltender, das Interesse fesselnder, das Gemüth nach dem jedesmaligen Zwecke ernst oder heiter stimmender Handlungen. Die Entstehung des Dramas hängt mit den Festen des Dionysos oder Bakchos (gewöhnlich nach lateinischer Weise Bacchus genannt) zusammen. Der religiöse Theil dieser Feste bestand in Aufzügen und Opfern. Um den Altar des Gottes tanzte, unter Anstimmung begeisternder Lieder, ein Chor von fünfzig Personen. Dieser Chor gehört zu den kyklischen Chören, von Kyklos (Kreis) so benannt, weil er kreisförmig aufgestellt war, wogegen der tragische Chor, von welchem

bald die Rede sein wird, ein Viereck bildete. Jener kreisförmige Chor bei den Festen des Bacchus hiefs der dithyrambische Chor. Der seiner Bedeutung nach nicht mit Sicherheit zu bestimmende Name Dithyrambos war zunächst ein Beiname des Bacchus; mit demselben Namen Dithyrambus ward auch das Lied benannt, welches der dithyrambische Chor zu Ehren des Bacchus, später auch an den Festen anderer Götter, den Altar im Tanz umkreisend, sang. Diese Lieder waren theils der heitersten, theils auch trauriger Art. Das kam daher, dafs man sich, wie aus mehren Andeutungen klar hervorzugehen scheint, unter Bacchus die Natur in ihrem Wechsel vorstellte, wie sie bald im Frühlinge sich verjüngt, bald im Winter dahinstirbt. Das Winterfest des Bacchus in Athen waren die Lenäen, von dem Beinamen des Bacchus Lenäos so genannt; sie fanden im attischen Monate Gamelion statt, welcher in ältester Zeit Lenäon hiefs, in die zweite Hälfte unsers Januars und die erste des Februars fällt und als der rauheste Monat im attischen Jahre bezeichnet wird. Von den Liedern des dithyrambischen Chores, wie sie an den Lenäen üblich wären, werden wir also anzunehmen haben, dafs ihnen ein düsterer, klagender Ton zu Grunde lag. Nach den bestimmtesten Zeugnissen des Alterthums war nun dieser dithyrambische Chor die Veranlassung zur Entstehung der Tragödie, eben so wie aus den in ihrer Lust ausgelassenen phallischen Chören, welche die Weinlese feierten, die Komödie hervorging. Der Name Tragödie heifst auf Deutsch ein

Bockslied. Wahrscheinlich entstand diese Bezeichnung daher, weil dem Bacchus Böcke (*τράγοι*, tragoe) geopfert wurden. Der Dithyrambos, der um den brennenden Opferaltar des Bacchus vom tanzenden Chore gesungen wurde, erhielt von diesem Umstande den Namen Tragödie, und dadurch unterschied sich diese Art des Dithyrambos von denjenigen Dithyramben, durch welche andere Götter verherrlicht wurden. Die Tragödie war also Anfangs ein Chorgesang. Wie aber dieser tragische Chorgesang zuerst die Leiden des *Bacchus* zum Gegenstande hatte, so wurden später auch die Leiden von *Heroen* durch ihn gefeiert. In diesem Sinne gab es nach dem Zeugnisse des Herodot schon um das Jahr 600 v. Chr. eine Tragödie, der es aber an dem wesentlichen Merkmale des Dramas gebrach, an einer vor den Augen der Zuschauer sich entwickelnden und vollendenden Handlung. Bei der aufserordentlichen Lebhaftigkeit des griechischen Geistes und bei der Neigung zu allerhand Vermummungen an den Bacchusfesten lag der Einfall nahe, wodurch der erste Schritt zum *Drama* gethan ward. Wenn auch die Alten von der an und für sich völlig unbezweifelten Entstehung des griechischen *Dramas* aus dem dithyrambischen Chore uns ohne *nähere* Nachricht lassen, so gehört doch, dem eben Gesagten zufolge, nur ein geringer Grad von Phantasie dazu, um sie auf eine *wahrscheinliche* Weise zu ermitteln. Wie leicht konnte ein Mitglied des Chores auf den Gedanken kommen, den leidenden Bacchus selbst vorzustellen, ihn selbst seine Empfindungen aussprechen



zu lassen, oder, wenn einmal, wie vorher bemerkt worden, auch Heroen, jenes hohe im Handeln und Dulden gleich grofse Geschlecht, Gegenstände dithyrambischer Chorgesänge geworden waren, die Rolle eines Heroen zu übernehmen und ihn selbst die gewaltigen Kämpfe, die er mit dem Schicksale zu bestehen hatte, erzählen zu lassen? Da aber dergleichen Darstellungen mit der ursprünglichen Bestimmung des dithyrambischen Chores nicht übereinstimmten, so bildete sich ein eigener Chor dafür, und diefs war der tragische. Nach dem Zeugnisse des gelehrtesten und erleuchtetsten Mannes seiner Zeit, des Aristoteles, welcher um die Mitte des vierten Jahrhunderts vor Christo lebte, hatte die älteste Tragödie den Charakter eines Satyrspiels. Diese Angabe findet darin eine grofse Bestätigung, dafs das Satyrspiel auch später mit der Tragödie vereinigt blieb. Ueber die Beschaffenheit dieser Art von Drama und seine Beziehung zur Tragödie zu reden, dazu wird sich ein passender Ort finden, wenn wir über die Eigenthümlichkeit des griechischen Trauerspiels gesprochen haben. Hier nur so viel. Das Satyrspiel entwickelte sich aus dem satyrischen Chore, und dieser wiederum aus dem dithyrambischen. Dieser satyrische Chor hat seinen Namen von den bekannten Begleitern des Bacchus, den Satyrn, aus welchen er bestand. Der dithyrambische Chor an den Festen des Dionysos soll sich mit Bocksfellen umgürtet und auf diese Weise Satyrn dargestellt haben. Das neckische Wesen der Satyrn konnte von selbst Einzelne rei-

zen, sich ihnen gegenüber als Bacchus, als Silen, als Hercules, der dem Bacchus auch nicht abgeneigt war, darzustellen und so den Grund zum Satyrspiele zu legen. Vom Scherz zum Ernst ist oft nur ein Schritt. War dieser gethan, so entstand aus dem satyrischen Chore der tragische Chor und aus dem Satyrspiele die Tragödie. In diesem Falle werden wir auch kein Bedenken tragen, den Namen der Tragödie nicht von dem Opfer eines Bockes herzuleiten, sondern von den Bocksfellen des satyrischen Chores, der den Uebergang vom dithyrambischen zum tragischen Chore vermittelte.

Sobald nun erst zwischen den einzelnen Abtheilungen des Chorgesanges, dann auch vor dem Anfange desselben ein Acteur auftrat, gruppirte sich das Drama um den Chorgesang. Der Chor selbst blieb zunächst die Hauptsache; während jedoch der dithyrambische Chor aus fünfzig Personen bestand, ward der selbstständig gewordene tragische Chor Anfangs, wie es scheint, auf zwölf Personen reducirt; später, und zwar schon seit Aeschylus Zeit, bestand er aus fünfzehn Personen, bei welcher Anzahl es, mit höchst seltenen Ausnahmen, verblieb. Auf ihm beruhte vorzugsweise die nähere Beziehung zum Feste; seine Gesänge machten auch ihrer Länge nach den Haupttheil des neuerfundenen Festspieles aus. Die Aufführung von Tragödieen beschränkte sich auch fernerhin und zu allen Zeiten lediglich auf die grofsen Feste des Bacchus, und zwar auf die bereits erwähnten Lenäen und die städtischen oder grofsen, so wie die kleinen oder

ländlichen Dionysien; die städtischen Dionysien fielen in unsern Monat März, die ländlichen in den December. Für die übrige Zeit des Jahres blieb das Theater zu Athen für das Drama geschlossen. Die bestimmten Zeugnisse der Alten knüpfen die Erfindung der Tragödie, als einer dramatischen Darstellung, an den Namen des Atheniensers Thespis, und wie diese Erfindung atheniensischen Ursprungs war, so blieb die griechische Tragödie auch alleiniges Eigenthum dieser geistreichsten unter allen griechischen Völkerschaften. Wie einfach aber die Tragödie des Thespis gewesen sei und wie wenig sie dem Namen eines Dramas entsprochen habe, läfst sich daraus abnehmen, dafs Thespis der einzige Acteur des Stückes war. Es konnten daher zwar mehre Personen zu dem aufzuführenden Stücke gehören, aber diese Personen konnten nur nach einander, nie zugleich und mit einander auftreten. Es fehlte daher am Dialog, wodurch allein eine angemessen fortschreitende, vor den Zuschauern natürlich sich entfaltende und zu einem befriedigenden Abschlusse gelangende dramatische Handlung bedingt wird. Hatte Thespis die Rolle der einen Person bis zu einem gewissen Puncte fortgeführt, so trat der Chor mit einem Zwischengesang ein, während dessen Thespis sich umkleidete, um nach Beendigung des Chorgesanges unter veränderter Gestalt eine andere zum Stücke gehörende Person darzustellen. Mit Gewifsheit läfst sich übrigens annehmen, dafs der Chor in den Tragödien des Thespis nicht selten handelnd in das Stück eingriff, soweit diefs ohne

seine Eigenschaft als Chor völlig hintanzusetzen thunlich war.

Die Erfindung der Tragödie durch Thespis fand um das Jahr 536 v. Chr. Statt. Die nächsten Nachfolger, obgleich, wie Thespis selbst, reichbegabte Dichter, nahmen, wie es scheint, keine wesentlichen Veränderungen vor; nur ist so viel klar, dafs die Tragödie zeitig den Sagenkreis des Bacchus fast gänzlich verliefs und sich mehrentheils auf die heroische Mythenwelt beschränkte, sehr selten auch aus der Geschichte der nächsten Vergangenheit ihren Stoff schöpfte.

Da trat einer der glänzendsten und gewaltigsten Geister unter den Dichtern Griechenlands als Tragiker auf und ward gewissermaafsen der zweite Schöpfer der Tragödie, Aeschylus. Wichtig sind schon die Verbesserungen, welche er hinsichtlich des Aeufseren der Schauspieler und des Theaters traf. Er gab den Schauspielern, die sich früher das Gesicht bemalten, Masken und eine angemessene Bekleidung, dem Theater eine zweckmäfsigere, geschmackvollere und würdigere Einrichtung. Weit wichtiger aber war der Umstand, dafs er zu dem bisher beibehaltenen einen Schauspieler einen zweiten hinzufügte und so der Erfinder des dramatischen Dialoges ward. Durch diese Veränderung ward der Dialog und die Handlung zum Hauptheile des Dramas erhoben, während bis dahin der Chor der wichtigste Theil der Tragödie gewesen war.



Ungeachtet aller Verdienste des Aeschylus fand die Tragödie doch ihre Vollendung erst durch seinen nächsten Nachfolger, Sophokles. Sophokles fügte zu den zwei Schauspielern, mit welchen sich (abgerechnet die sogenannten stummen Personen oder Statisten) Aeschylus begnügt hatte, den dritten. Erst dadurch wurde der Dialog und die Handlung vollendet; nun erst war es möglich, die Situationen der auftretenden Personen zu vervielfältigen, die Verwickelungen mannichfacher und interessanter zu machen, den Charakteren eine verschiedenere Färbung, dem Dialog aber alle die Abwechselungen und Schattirungen zu verschaffen, deren er bedarf, um ein belebteres Gemälde des wirklichen Lebens und Treibens der Menschen und der Seelenzustände, worauf dieses beruht, dem Geiste des Zuschauers vorzuführen. Aufserdem, um Anderes, was zum Theil weiter unten berührt werden soll, zu übergehen, unterscheidet sich Sophokles von Aeschylus durch eine eigenthümliche Mäfsigung in Zeichnung der Charaktere und im Ausdrucke der Gedanken und Gesinnungen. Den Schauspielen Beider, wie der alten Tragödie überhaupt, liegen hohe sittliche Tendenzen zum Grunde. Stellt aber Aeschylus mehrentheils riesenhafte Erscheinungen der Tugend wie des Lasters unsern Augen vor, so fehlt es den Helden der Sophokleischen Tragödie zwar keineswegs an einer gewissen bewunderungswerthen Gröfse und Erhabenheit, doch bemerken wir schon bei einer flüchtigen Betrachtung, dafs, während die Helden des Aeschylus bedeutend über das Maafs menschlicher

Gröfse hinausragen, die Helden der Sophokleischen Stücke dagegen nur so weit über die gewöhnliche Höhe derselben sich erheben, dafs sie menschliche Wesen darstellen, wie sie sein können, wenn auch in der Regel nicht sind. Und diefs ist der allein richtige Standpunct, den der Tragiker einnehmen mufs, wenn er durch seine Darstellungen, wie er soll, den Zuschauer zu sittlicher Würde emporheben will. Der Nachfolger des Sophokles, Euripides, elf Jahre jünger als jener, stand, unbeschadet seines Ruhmes als Tragiker, wie in andern Beziehungen, z. B. in der ganzen Anlage der Stücke und der kunstgemäfsen Vorbereitung der Katastrophe, d. h. des endlichen Ausganges der tragischen Handlung, so namentlich in der Zeichnung und Haltung der Charaktere und des Tones ihrer Sprache, seinem Vorgänger weit nach, indem er die Menschen darstellt und sprechen läfst, wie sie wirklich sind und zu reden pflegen; und hat er es gleich in dieser Hinsicht zu einer so unbestreitbaren Meisterschaft gebracht, dafs ihm eben defshalb in der Rangordnung der grofsen griechischen Tragiker das Alterthum einstimmig die dritte Stelle anwies, so kann man doch nie die grofse Kluft verkennen, welche ihn von dem vollendetsten Meister dieser Gattung scheidet, von Sophokles.

Da der gegenwärtige Vortrag der Hauptsache nach nur eine Einleitung zur Darstellung einer Sophokleischen Tragödie sein soll, so glaube ich, die Geschichte des griechischen Trauerspiels, wenn auch nur in den allgemeinsten Umrissen, bis auf den Punct gebracht zu haben, wo

wir wenigstens vor der Hand abbrechen können, indem ich mir vorbehalte, wenn es die Zeit gestattet und meinen verehrten Zuhörern die Geduld nicht ausgeht, später mit wenigen Worten darauf zurückzukommen.

Zunächst wird es nöthig sein, ein Wort über die Einrichtung der griechischen Tragödie zu sprechen, wie sie zum Theil durch den Charakter derselben bedingt war. Der Charakter der ältesten Tragödie mufs, da sie nur einen einzigen Schauspieler hatte, in den Partieen, die nicht dem festfeiernden Chore zufielen, schildernder und erzählender, also mehr epischer Art gewesen sein. Wir wissen so viel, dafs in der ältesten Gattung der Tragödie der trochäische Tetrameter vorherrschte, eine Versart, welche vorzüglich zu lebhafter und dabei mit einer gewissen Gravität verbundener Schilderung geeignet war. Wirkliche Handlungen konnten auf der Bühne noch nicht dargestellt werden. Die Handlung mufste durch die Erzählung ersetzt werden. Dazu dienten die Boten und Herolde, welche auch für die spätere griechische Tragödie stehende Personen wurden. Indefs mufste das neue, zu dem Chore hinzugetretene dramatische Element allmälig einen immer gröfseren Einflufs auf die Gesänge des Chores ausüben. Indem nämlich der dramatische Theil von dem eigentlichen Gegenstande der Festfeier, der Verherrlichung des Dionysos, sich entfernte, mufste sich der tragische Chor nach den Bedürfnissen des Dramas bequemen; der dithyrambische Chor dagegen blieb seinem bisherigen Zwecke getreu. Der tragische Chor über-

nahm nun eine doppelte Rolle, bald die Rolle einer mithandelnden Person, bald die Rolle eines berathenden und theilnehmenden Zuschauers, in dessen Gesängen sich die Empfindungen der zuschauenden Menge abspiegelten. Da aber der Chor früher der Haupttheil der Tragödie war, so nahmen noch lange die Chorgesänge den gröfseren Theil des Stückes in Anspruch. Als dagegen durch Aeschylus in Folge der Aufstellung des zweiten Acteurs die Tragödie erst zum eigentlichen Drama wurde, gewann der dramatische Theil oder der Dialog das Uebergewicht. Die Folge davon war, dafs der Chor weniger als bisher in die Handlung selbst eingriff, und dafs seine Gesänge mehr und mehr abgekürzt wurden. In noch höherem Grade war diefs der Fall bei Sophokles, dessen klarem Geist es vorbehalten war, den Chor in das richtigste Verhältnifs zu den übrigen Theilen der Tragödie zu setzen. Dieses Zurücktreten des Chores zeigt schon die von der eigentlichen Bühne abgesonderte, niedrigere Stellung an, die er im Theater einnahm, eine Stellung, die er bei Sophokles noch seltener als bei seinem Vorgänger verlassen zu haben scheint. Während er aber bei diesem grofsen Dichter stets in der Rolle des reflectirenden, den Vorgängen auf der Bühne mit reger Theilnahme und weisen Rathschlägen folgenden, verständigen und gemüthvollen Zuschauers, und somit als Dolmetscher der Gefühle des durch die Handlung ergriffenen Publicums erscheint und dadurch die aufwallenden Leidenschaften der Handelnden, so wie die Empfindungen der Zuschauer zu mildern und zu ver-

edeln sucht, vergifst der Chor bei Euripides nur zu oft diese schöne und würdige Stellung, welche ihn gewissermaafsen zum Vermittler der Leidenschaft und des durch sie gekränkten Rechtes, so wie der Handelnden und des zuschauenden Publicums macht. Damit soll keineswegs über die Chorgesänge des Euripides der Stab gebrochen werden; vielmehr haben sie, an und für sich betrachtet, einen ausgezeichneten poetischen Werth; aber diese Gesänge entsprechen nur zu oft der eben erwähnten vermittelnden Bestimmung des Chores nicht; es sind schöne Lieder, welche oft allgemeine, nicht zur Sache gehörende Schilderungen und Reflexionen enthalten, mithin überflüssig sind und den Chor selbst als überflüssig erscheinen lassen.

Aber, könnte man sagen, ist nicht der Chor wirklich eine überflüssige Zugabe der Tragödie? Entbehren unsere modernen Tragödieen des Chores nicht, ohne dafs wir ihn vermissen? Oder gestehen wir uns nicht, dafs selbst die herrlichen Lieder des Chores in der Braut von Messina, nebst dem ganzen Chor in diesem Stücke, uns als ein fremdartiger Zusatz bedünken müssen? Für die moderne Tragödie ist allerdings der Chor nicht geeignet; anders verhält sich die Sache mit der griechischen. Erstlich entsprang ja, wie wir gesehen, die Tragödie selbst aus dem Chor; die Tragödie blieb ferner ihrem Ursprunge gemäfs ein Theil der religiösen Feier der Dionysosfeste, und darum durfte es ihr an einem Chore nicht fehlen; ferner ward die sittliche Tendenz, welche, wie wir oben bemerkten, der griechischen Tragödie eigen ist, durch den

Chor wesentlich gefördert und gehoben; während endlich der Schauplatz unserer Handlungen beinahe ausschliefslich auf das Haus beschränkt ist, wurden bei den Griechen fast alle wichtigeren Geschäfte vor dem Hause, auf der Strafse, auf dem Markte abgemacht; die nothwendige Folge davon war, dafs die handelnden Personen im griechischen Schauspiele nur an solchen Orten, nicht zwischen den vier Wänden eines Zimmers auftraten. Würde es dem gesunden Geschmacke der Athenienser nun wohl erträglich gewesen sein, bei einer im Freien, an einem für Jedermann zugänglichen Platze vorgehenden, lang ausgesponnenen Handlung nicht auch das Publicum auf irgend eine Weise repräsentirt zu sehen? Man wende mir nicht ein, dafs ja die neue attische Komödie unter gleichen Verhältnissen des Chores ermangelt habe; diese hatte lediglich privatliche Verhältnisse, die aufser den wenigen betheiligten Personen Niemanden etwas angingen, und Intriguen, die nur Vertraute zu Mitwissern verlangen, zum Sujet; diese Dinge waren nicht für das Volk, und das Volk nicht für sie da. Ganz anders verhält es sich mit den Gegenständen der alten Tragödie, welche von den kleinlichen Verhältnissen des gewöhnlichen Privatlebens gänzlich abstrahirt. War demnach der Chor für das griechische Trauerspiel nothwendig, so kommt noch dazu, dafs er durch die Wahl, die unterlegte Gesinnung und äufsere kostbare Ausstattung der denselben bildenden Personen aufserordentlich zur Würde und zum Glanze der Tragödie beitrug.

Das erste Lied, mit welchem der Chor den zu seiner Aufstellung bestimmten Platz betrat, heifst Parŏdos, was eigentlich einen Zugang oder das Auftreten an einem Orte bezeichnet. Die übrigen längeren Lieder heifsen Stasĭma (στάσιμα). Der Name Stasĭmon (στάσιμον) bedeutet auf Deutsch ein Standlied und ist im Gegensatze der Parŏdos so genannt, weil die Stasima nach erfolgter regelmäfsiger Aufstellung gesungen (nie gesprochen) wurden. Ein solches Stasimon trat allemal bei einem Ruhepuncte der Handlung ein; je nachdem solcher Ruhepuncte mehr oder weniger waren, je nachdem hatte eine Tragödie mehr oder weniger Stasima; sie zerfällten das Ganze der Tragödie in gewisse Theile, die wir nach dem Vorgange der alten römischen Komödie Acte nennen. Noch ein besonderer Theil der Tragödie, wobei der Chor beschäftigt war, ist der Kommos (κόμμος), Trauergesang. Man versteht darunter kürzere lyrische Stellen wehklagender Art, welche nach erfolgter Katastrophe im Wechselgesange vom Chor und dem Schauspieler vorgetragen wurden. Mehre Kenner des Alterthums meinen, dafs der dem Schauspieler zufallende Theil des Kommos unserem Recitativ ähnlich oder völlig gleich gewesen sei; wir lassen diese Ansicht dahingestellt sein; nur fragt sich, ob lyrische Stellen mit besonders kraftvollen Rhythmen, wie sie dem Kommos eigen sind, nach dem Urtheile der Alten sich zum Recitativ geeignet haben sollten. Uebrigens ward nicht Alles, was zum Vortrage des Chors gehört, gesungen. Gewifs ist, dafs der Chor, wenn er sich in ein

Gespräch mit dem Schauspieler einliefs, sprach, nicht sang; desgleichen scheinen die gewöhnlichen anapästischen Systeme nie gesungen worden zu sein. In beiden Fällen aber sprach nicht *unisono* der ganze Chor, sondern nur der Anführer desselben. Noch erwähne ich, als Bezeichnung einzelner Theile der Tragödie, das Epeisodĭon und die Exŏdos. Epeisodien, Episoden, eigentlich eingeschobene, den Zusammenhang unterbrechende Erzählungen, heifsen die Reden und Gespräche der handelnden Personen, welche auf die Parodos und die verschiedenen Stasimen folgen. Dieser Name, obwohl auch eine andere Erklärung desselben denkbar ist, weist wiederum auf die Zeit der Entstehung der Tragödie hin, wo der Chor noch der Hauptbestandtheil derselben war. Exŏdos heifst das Stück nach dem letzten Stasimon bis zum Schlusse des Ganzen.

Zunächst müssen wir uns bei den Stasimen noch einen Augenblick verweilen. Diese Stasimen gehören zur lyrischen Gattung und lassen eine völlig freie, an keine bestimmte Versart gebundene Composition zu. (Eine, freilich nur sehr entfernte, die Mannichfaltigkeit und Schönheit griechischer Productionen dieser Art bei Weitem nicht erreichende Aehnlichkeit damit haben die Schiller'schen Chöre in der Braut von Messina, das Lied von der Glocke und andere.) Diese Gedichte sind ferner antistrophisch. Unter Strophe versteht man bekanntlich eine Verbindung mehrer, mehr oder minder verschiedener Verse zu einem rhythmischen Ganzen. Das griechische Wort Strophe

(στροφή) bedeutet aber eigentlich eine Wendung; die rhythmische Strophe heifst nun nicht sowohl deshalb so, weil man nach Beendigung einer Strophe sich zur zweiten wendet; vielmehr hat sie ihren Namen von den Wendungen bei'm Tanze der Griechen. War bei den festlichen, mit Gesang verbundenen Tänzen der Griechen mit einer Gesangstrophe eine Tour des Tanzes abgelaufen, so wendete man sich zur zweiten Tour. Der älteste Tanz war aber so einfach, wie der älteste Gesang und die älteste Gesangstrophe: wie dieselbe Tour immer wiederkehrte, so dieselben Versmaafse der Strophe. Mit der Zeit wurden die Tanzweisen und Versmaafse, sowie ihre verschiedenartige Composition immer mannichfacher. Da entstanden auch die antistrophischen, d. h. aus Strophe und Antistrophe, Gegenstrophe, zusammengesetzten Gedichte, welcher Art die Stasimen sind. In diesen Gedichten entspricht einer Strophe genau in Hinsicht der Art und Anzahl der Verse eine Antistrophe. Dieselben Rhythmen, oder wenn wir sie hier so nennen wollen, Tacte, welche in der gesungenen Strophe vernommen wurden, regierten auch die, von der rechten nach der linken Seite gehenden, Tanzbewegungen, womit der Chor seinen eigenen Gesang begleitete. War die Strophe gesungen, so kehrte der Chor, indem er die Gegenstrophe sang, in einer der Strophe genau entsprechenden Weise von der linken Seite nach der rechten auf seinen früheren Platz zurück. Auf die erste Strophe und Antistrophe folgt oft eine zweite und dritte; während aber bei den eigentlichen

lyrischen Dichtern, deren Oden antistrophisch sind, alle folgende Strophen, und mithin auch Antistrophen, der ersten völlig gleich sind, so unterscheidet sich bei den Tragikern die Composition jedes nachfolgenden Strophenpaares von der des ersten, sowohl in Hinsicht der Versmaafse, als des Tanzes. Bisweilen folgt auch auf Strophe und Antistrophe ein Nachgesang, Epode, welcher von dem Chor in seiner ursprünglichen Aufstellung, mithin ohne begleitenden Tanz, gesungen wurde. Die künstlicheren Compositionen des Euripides lassen wir hier unberücksichtigt. Es versteht sich übrigens von selbst, dafs die rhythmische Composition dieser Lieder immer den durch den Gesang darzustellenden Gefühlen völlig angemessen war.

Vom griechischen Tanze wissen wir nicht viel mehr, als was wir aus Darstellungen alter Bildwerke ersehen, und diefs kann nur sehr wenig sein, da wir jedes Mal die Tanzenden nur in dem einen Moment, in welchem sie der Künstler darstellte, betrachten können. Von einem einförmigen (und, sollte ich mich täuschen? für Griechen langweiligen) Drehen einzelner Paare um sich selbst kann gar nicht die Rede sein. Wie bei den Griechen jede Kunst eine höhere Bedeutung hatte, so auch die Tanzkunst. Der plastische Sinn dieses Volkes prägte auch in den Formen des Tanzes seine Gedanken und Gefühle sichtbar aus. Hierbei kam es nicht weniger auf die angemessenen Bewegungen der Hände und Stellungen des Körpers, als der Füfse an. Die Würde des griechischen Tanzes

läfst sich aber aus nichts mit gröfserer Sicherheit abnehmen, als aus dem Umstande, dafs der Tanz ein wesentlicher Begleiter gottesdienstlicher Handlungen war. Daher ging er natürlicher und fast nothwendiger Weise auch auf den tragischen Chor über.

Bei Gesang und Tanz konnte auch Musik nicht fehlen. Leider aber wissen wir von der Musik der Griechen sehr wenig, und diefs ist um so mehr zu beklagen, je höher der Werth war, welchen die Alten darauf legten, und je gröfser die Wirkungen, welche sie nach vorhandenen Zeugnissen hervorbrachte. So viel ist indefs klar, dafs sie ungleich einfacher gewesen, als die unsere, und dafs sie in den früheren Zeiten hauptsächlich und fast ausschliefslich zum Accompagnement des Gesanges gebraucht ward. Die ganze Theatermusik, wie sie bei der Aufführung der grofsen Compositionen eines Aeschylus, Sophokles, Euripides üblich war, bestand in einer, die lyrischen, also gesungenen, Theile des Dramas begleitenden Flöte*). (Nur dürfen wir uns unter diesem Instrumente nicht unsre heutige Flöte denken, die theils für den grofsen Umfang des griechischen Theaters viel zu schwach, theils für den Schwung und die Kraft eines grofsen Theils dieser Gesänge völlig ungeeignet gewesen wäre. Die antike Flöte hatte ein Mundstück und kam unsrer Clarinette am nächsten.) Und doch läfst sich bei einem so fein organisirten, richtig fühlenden und urtheilenden Volke, wie die Athe-

*) Späterhin kam die Lyra statt der Flöte in Gebrauch.

nienser, mit der gröfsten Bestimmtheit voraussetzen, dafs sie dieses uns so dürftig und unzulänglich scheinende Accompagnement für vollkommen angemessen hielten. Ja es ist nicht zu bezweifeln, dafs sie bei aller Bewunderung, welche sie der modernen Musik in vieler Hinsicht zollen dürften, dennoch mit unsrer Opernmusik (von den Operntexten will ich gar nicht reden) grofsentheils unzufrieden sein würden. Die Sache ist ganz einfach. Man betrachtete, wie natürlich, bei der Aufführung eines Dramas das Wort, die Rede, als die Hauptsache; die Musik hielten sie zwar für höchst geeignet, gleichsam den Grundton der jedesmaligen Empfindungen anzugeben, mehr aber sollte sie auch nicht, um das Wort, in welchem sich die Empfindung verkörpern sollte, nicht zu übertönen und in seiner Wirkung zu schwächen. Es ist daher die Aufgabe des Künstlers, welcher antike tragische Chöre componiren will, höchst schwierig, da er, wie er nicht füglich anders darf, den Anforderungen des Antiken und des Modernen zugleich nachkommen soll. Diese Schwierigkeit erhöht sich aber noch dadurch, dafs der Musik der Alten unsre Theorie des Tactes, wo nicht gänzlich, doch wenigstens für den Gesang und das Accompagnement, unbekannt war. Wie sollte sich auch ein alter lyrischer Gesang mit seinen wechselnden Rhythmen unter das strenge Gesetz unsers Tactes fügen? Man lese nur eine alcäische Strophe, wie sie unser Klopstock meisterhaft nachgebildet hat; augenblicklich müssen wir uns überzeugen, dafs diese Composition von Jamben, Dactylen und Trochäen jedes Ver-

suches spottet, sie mit den Gesetzen des modernen Tactes in Einklang zu bringen. Mag auch dem griechischen Musiker, wie nach den vorhandenen Nachrichten nicht zu bezweifeln ist, einige Freiheit in der Behandlung einzelner Sylben zugestanden worden sein, so kann diese doch nur mit grofser Beschränkung stattgefunden haben, da man weifs, wie eigensinnig in diesem Puncte das griechische Ohr war, das die geringste Verunstaltung eines Wortes im Munde des Schauspielers unerträglich fand. Einst hatte ein Acteur die Worte zu sprechen: *γαλήν' ὁρῶ*, d. h. ich sehe alles ruhig; der Acteur versah eine Kleinigkeit (die wir, wenn auch in der Schrift, mit unserm Ohre doch kaum zu unterscheiden wissen) und sprach die Worte, indem er die letzte Sylbe des ersteren Wortes vielleicht ein wenig zu sehr schleifte oder nicht gehörig mit der ersten des folgenden Wortes verschmolz, so, dafs die Zuhörer verstanden: ich sehe ein Wiesel, *γαλῆν ὁρῶ*, und ein Sturm des Spottes brach über den unglücklichen Schauspieler aus. Nun sollten einmal alte Athener so etwas gehört haben, wie den Vers in dem beliebten Liede unseres mit Recht hochgefeierten Operncompositeurs:

Schōnēr, grūnēr, schŏnĕr grŭnĕr Jungfernkränz;

was würden sie zu dieser ohr- und herzzerreifsenden Mifshandlung der Sprache gesagt haben? In den Chören des Euripides mochte (der Nachricht eines 300 Jahre später lebenden, aber beachtenswerthen Schriftstellers zufolge) wohl bisweilen eine kurze Sylbe im Gesange dem

Maafse einer langen nahe kommen; eine lange Sylbe ist aber gewifs nie zu einer kurzen geworden. Die Kunst des Flötenspielers bestand nun offenbar darin, mit richtigem und feinem Gefühle seinem Instrumente den Ton einzuhauchen, welcher dem Tone der zu bezeichnenden oder zu weckenden Empfindung am angemessensten war. Es läfst sich übrigens leicht denken, dafs ein Instrument, welches die tiefsinnigen und grofsartigen Compositionen der gröfsten Dichter begleitete, bei den musikliebenden und musikkundigen Athenern in hohen Ehren stand, und wir werden uns um so weniger wundern, dafs lange Zeit der Unterricht im Flötenspiel zu den Gegenständen einer guten Erziehung gerechnet wurde. Als aber das Flötenspiel gegen das Lebensende des Sophokles zur sogenannten Virtuosität gedieh und zur Aufgabe des Lebens gemacht wurde, hielt man es einer guten Erziehung für unwürdig, und es verschwand aus dem Kreise der Bildungsmittel. Aber (so wird man in Bezug auf das oben gesagte einwerfen) wie war es möglich, ohne den regelnden Tact auch nur richtig zu accompagniren? Die rhythmische Gestaltung des Textes selbst ersetzte die Stelle unsers Tactes, und da in Ausübung einer Kunst bei den Alten, neben der nöthigen mechanischen Geschicklichkeit, eine gewisse Beherrschung durch das geistige Element vorausgesetzt ward, so verstand sich von selbst, dafs der begleitende Tonkünstler mit dem Texte gehörig vertraut war, um ebenso wie der Singende mit Leichtigkeit das richtige Tempo zu treffen, ohne dafs über seine Noten

ein *Andante*, *Allegro*, *Presto* oder *Maestoso* geschrieben war. Dazu kam überdem, dafs er vor der Aufführung mit dem Chore gemeinschaftlich eingeübt wurde, ein Geschäft, das dem dramatischen Dichter im Alterthume selbst oblag. Dieser sprach nicht nur den Schauspielern ihre Rollen vor, sondern war zugleich auch musikalischer Compositeur, Tanzlehrer des Chors, kurz Alles in Allem, das Factotum, in früherer Zeit auch Acteur.

Wir haben bisher vom Chor und den ihm zufallenden Theilen der Tragödie gesprochen; gehen wir nun zu den darstellenden Personen, den Acteurs, und ihren Rollen über. Hier fällt uns vor Allem die wunderbare Einfachheit der Mittel auf, womit die griechischen Tragiker ihren Zweck zu erreichen wufsten. Die Zahl der in einem Stücke auftretenden Personen ist verhältnifsmäfsig äufserst gering, und so war es möglich, dafs Aeschylus mit nur zwei, Sophokles mit drei Schauspielern ausreichte; in einem oder dem anderen, namentlich späteren Stücke, mufs man wohl annehmen, dafs auch ein vierter auftrat. Diese drei Schauspieler hiefsen: der Protagonist, der Deuteragonist und der Tritagonist, Namen, welche mit den deutschen Worten: der erste, zweite und dritte Schauspieler, nicht vollständig wiedergegeben werden. Das Wort Agonist, griechisch ἀγωνιστής, bezeichnet einen Wettkämpfer, und diese Bezeichnung bedarf zunächst einer genauern Erklärung. Sie hat nämlich darin ihren Grund, dafs die Aufführung von Tragödieen (wie auch von Komödieen) bei den Atheniensern mit einem Wettkampfe verbun-

den war. Wie die Griechen Wettkämpfe aller Art, namentlich gymnische, liebten, z. B. im Ringen, Laufen, Fahren u. s. w., so stellten auch die dramatischen Dichter Wettkämpfe an. Eine erwählte Kampfjury erkannte drei Preise zu, den ersten, zweiten und dritten; derjenige, welcher den ersten erhielt, war der eigentliche Sieger, der Preis war ein einfacher Kranz. Die theatralischen Vorstellungen begannen am frühen Morgen der oben genannten Festtage. Jeder einzelne Tragiker führte vier Stücke unmittelbar nach einander, und zwar drei Tragödieen und ein Satyrspiel, auf. Diese vier Stücke nannte man eine Tetralogie, ein Vierstück, die drei Tragödieen besonders genommen eine Trilogie, ein Dreistück. Ob und wie es möglich war, an einem Tage 12 bis 16 Stücke nach einander aufzuführen, lassen wir dahingestellt sein; genug, einer überlieferten Notiz zufolge war es der Fall. Die Tetralogieen standen Anfangs in einem gewissen inneren Zusammenhange. Wir besitzen noch eine einzige Trilogie, und zwar von Aeschylus. Sophokles machte den Anfang, vier Dramen aufzuführen, die aller gegenseitigen Beziehungen entbehrten. In Beziehung auf diese Wettkämpfe erhielten also die Schauspieler die oben erwähnten Namen. Der Protagonist spielte die Hauptrolle, der Deuteragonist die nach jener wichtigste, der Tritagonist die untergeordnetste Rolle, ein Grund, dafs man mit diesem Namen aufser dem Theater eine gewisse Verächtlichkeit verknüpfte. In der Antigone des Sophokles soll also die Rolle der Antigone selbst vom Protagonisten, die des Kreon vom Deu-

teragonisten, die der Ismene vom Tritagonisten gegeben worden sein. Wenn es nun aber hierbei, wie Cicero erzählt, ganz vernünftiger Weise Regel war, dafs der Deuteragonist, auch wenn er ein kräftigeres Organ hatte, als der Protagonist, die Stimme so weit mäfsigte, um, wie auch in der Gesticulation, jede Verdunkelung des Protagonisten zu vermeiden, so werden wir uns nicht bedenken, anzunehmen, dafs die Rolle des in trotziger Kraft und im stärksten Bewufstsein königlicher Macht und Würde auftretenden Kreon vom Protagonisten gespielt worden sei. Die übrigen Rollen wurden gleichfalls von diesen drei Schauspielern übernommen. Der griechische Tragiker war daher genöthigt, den Plan des Stückes so einzurichten, dafs, wenn der eine Schauspieler die Rolle wechselte, jedesmal die erforderliche Zeit zum Umkleiden für ihn übrig blieb. War diefs mit nicht geringer Schwierigkeit verbunden, so stand auch in einer andern Hinsicht der griechische Tragiker gegen den modernen im Nachtheile: es gab nämlich für den griechischen Zuschauer kein Hilfsmittel, sich rücksichtlich der auftretenden Personen so leicht zu orientiren, wie es bei uns durch den Theaterzettel geschieht. Er war also genöthigt, die Personen auf andere Weise, wie durch eine Anrede zu Anfang des Stückes oder durch geschickte Nennung der kommenden, dem Zuschauer noch nicht sichtbaren Person, anzuzeigen. Im Uebrigen war der griechische Zuschauer mit seiner Mythologie, aus welcher fast alle tragische Sujets genommen waren, vertraut genug, um auch hierin einen Anhalte-

punct zu finden; dazu kam noch ein gewisser fester Typus in der Kleidung, um mit Leichtigkeit die Hauptfiguren von den Nebenfiguren, und letztere wieder unter einander zu unterscheiden. Euripides, dem es um kunstvollere Anlage des Planes nur zu wenig zu thun war, half sich freilich auf die leichteste Art, indem er im Prolog (so wird der erste Auftritt des Dramas genannt) gleich eine Exposition des ganzen Stückes gab und die Hauptpersonen, die nach einander auftreten sollten, namhaft machte. Während nun der Prolog bei Aeschylus und Sophokles den Anfang der Handlung selbst enthält, und mithin ein integrirender Theil des Ganzen ist, läfst er sich bei Euripides oft ohne Nachtheil vom Ganzen ablösen. Gerade aber die kunstvollen Prologe der beiden erstgenannten Dichter charakterisiren sich vorzugsweise durch den feierlichen, oft majestätischen Ton, welcher der griechischen Tragödie überhaupt, am wenigsten freilich bei Euripides, eigen ist.

Soviel sich aus einzelnen, von andern Schriftstellern angeführten Stellen der ältesten Tragiker ergiebt, bedienten sich diese vorzugsweise trochäischer achtfüfsiger Verse zu dem zwischen den Chorgesängen eingelegten Vortrage. Dieser mufste, wie wir oben sahen, besonders schildernder Art sein. Gerade aber für dieses schildernde Element eignete sich diese Versgattung. Daher finden wir sie in Stellen dieser Art noch bei Aeschylus. Sophokles dagegen, bei welchem die Handlung weit stärker hervortritt, als bei Aeschylus,

hat sich derselben sehr selten und nur in gewissen feierlichen Situationen bedient. Die gewöhnlichste Versart für die handelnden Personen in der ausgebildeten griechischen Tragödie ist der sechsfüfsige jambische Vers, der jambische Trimēter, der wegen des steten Wechsels der kurzen und langen Sylben dem gewöhnlichen Gesprächston am nächsten kommt, zugleich aber durch die, an den geeigneten Stellen statt der Kürzen häufig angebrachten Längen von der leichteren, in raschem, keckem Gange dahinhüpfenden Gattung dieses Verses sich angemessen unterscheidet und den für die griechische Tragödie aus gutem Grunde beliebten Grad von Würde und Feierlichkeit bewahrt. Es ist zwar auf der einen Seite nicht zu verwundern, dafs unsre deutschen Tragiker auf Beibehaltung dieses schönen Verses verzichten, indem die Sujets selbst, welche sie behandeln, aus einer niederen Sphäre des Lebens, nicht aus jener höheren Region der unmittelbar an die Götterwelt grenzenden, oder zum Theil ihr selbst angehörenden Heroen entlehnt sind; auf der andern ist es aber zu beklagen, dafs sie zu dem fünffüfsigen jambischen Verse, der aller Abwechselung und Mannichfaltigkeit, ja aller Schönheit entbehrt, ihre Zuflucht nehmen mufsten; mufsten, sage ich, denn da sie wohl fühlten, dafs die Tragödie eines höhern Schwunges der Rede nicht füglich entbehren könne, so sahen sie sich genöthigt, um sich vor einer in's Komische fallenden Schwulst der Prosa zu bewahren, sich einer Art des Vortrags zu bedienen, dem man es an einem gewissen, frei-

lich höchst monoton abgemessenen Tacte anmerkte, dafs es Verse sein sollten. Uebrigens ist noch zu bemerken, dafs in denjenigen Theilen der Tragödie, wo die Heftigkeit des Schmerzes am stärksten ausbricht, wie namentlich im oben erwähnten Kommos, dem Schauspieler auch lyrische Stellen in den Mund gelegt werden; ja dafs auch bisweilen in dem aus jambischen Trimetern bestehenden Dialog, wenn die Gemüther gegenseitig erregt sind, ein antistrophisches Verhältnifs sich einstellt, indem sich die Sprechenden eine Zeit lang Vers um Vers, gleichsam Schlag auf Schlag, antworten, bisweilen auch mit je zwei Versen; man nennt solche Stellen Stichomythien, d. h. Gespräche in einzelnen Versen.

Da oben des Satyrspieles Erwähnung gethan ward, so dürfte es hier am Orte sein, das Nöthigste in aller Kürze darüber mitzutheilen. Das Satyrspiel hat seinen Namen davon, dafs der Chor dieses Dramas jedesmal aus den bekannten muntern Begleitern des Dionysos, den Satyrn, bestand. Wir erkennen hierin wiederum recht augenscheinlich, wie das griechische Drama überhaupt seine Entstehung dem Bacchusdienste und den dabei üblichen Chören zu verdanken hatte. Leider besitzen wir nur noch ein einziges Satyrspiel, den Kyklopen von Euripides; indefs reicht dieses doch so weit hin, um uns einen, wenn auch nicht vollständigen Begriff von dieser Art des Dramas zu machen. Das Satyrspiel nimmt seinen Platz zwischen der Tragödie und Komödie, steht aber der letztern immer noch fern genug. Am nächsten dürfte man

dem Begriffe desselben kommen, wenn man es eine Parodie der Tragödie nennte; nur mufs man hierbei nicht an Parodieen von vorhandenen und bekannten Tragödieen denken, wie sie in späterer Zeit aufkamen. Auch das Satyrspiel entlehnt seinen Stoff aus der Heroenwelt. Allein es entkleidet seine Helden der Würde und der Feierlichkeit, mit welcher sie im Trauerspiele auftreten, zieht sie in die Sphäre, keineswegs der Gemeinheit, aber doch der Alltäglichkeit, und stellt sie ungefähr auf gleiche Linie mit gewöhnlichen Menschen von derber und kerniger Natur. Darin lag etwas Komisches und Possirliches, dessen Wirkung wir vielleicht am richtigsten beurtheilen dürften, wenn wir die Göttergespräche bei Lucian damit vergleichen, nur mit dem Unterschiede, dafs es diesem sichtlich darum zu thun war, die Götter und den Glauben an sie zu verspotten, während die Parodie, wie man sie im Satyrspiele findet, ganz harmloser Art ist, weder den Heroen, noch der Religion zu nahe tritt, sondern nur durch den Contrast mit dem vorhergegangenen Trauerspiele den erschütternden Eindruck, den dasselbe zurückgelassen hat, mäfsigen, und das in tragischer Düsterheit befangene Gemüth des Zuschauers erheitern will. Beiläufig sei hier noch erwähnt, dafs die Scene der Tragödie mehrentheils in der Stadt, die des Satyrspiels, weil die Satyrn Gottheiten des Landes sind und sich nie in die Stadt verrirren, das Land und die freie Natur ist.

Wir haben im zweiten Theile der gegenwärtigen Darstellung von der innern Einrichtung der Tragödie ge-

handelt, wobei zugleich soviel von dem Personale und andern Dingen erwähnt worden, als dabei erforderlich zu sein schien. Es bleibt uns nun noch übrig, das Aeufsere, was bei Aufführung eines Trauerspiels in Frage kam, ein wenig näher zu betrachten.

Nachdem sich die Tragödie vom dithyrambischen Chore getrennt und zur Selbstständigkeit einer besonderen Gattung der Dichtkunst emporgeschwungen hatte, bedurfte sie vor Allem eines geeigneten Ortes zu ihren Darstellungen. Ist es wahr, was der deshalb angefochtene lateinische Dichter Horaz, unstreitig nach griechischen Gewährsmännern, erzählt, so bestand die Bühne des Thespis in weiter nichts als in einem Wagen, den wir uns natürlich mit Tapeten verhangen und mit Bretern belegt denken müssen. Wie dem auch sei, die neue Dichtungsart bürgerte sich bald in ein hölzernes Theater ein, das, als es im Jahre 500 v. Chr. während einer Darstellung zusammenbrach, mit einem steinernen vertauscht wurde. Dieses Theater hatte einen aufserordentlichen Umfang. Die etwa 16,000 atheniensischen Bürger mit ihren Frauen und die vielen Fremden, die in der Stadt wohnten oder aus der Ferne zu den prachtvollen Festen des Dionysos herbeigeströmt waren, wollten sämmtlich den Aufführungen beiwohnen, und man nimmt, wie es scheint, ohne Uebertreibung an, dafs dieses Theater an 30,000 Menschen fafste. Indefs war den Fremden nur an den grofsen Dionysien der Zutritt gestattet. Eben deswegen wurden an diesem Feste nur neue Stücke gegeben, an den Lenäen hingegen

und den kleinen Dionysien neben neuen auch alte. Letztere, die kleinen Dionysien, ein ländliches Fest, wurden auch in der Hafenstadt Athens, im Piräus, gefeiert. Das atheniensische Theater war an der Südseite des Berges, auf welchem die Burg lag, angebaut; die in immer weiter schweifenden Halbkreisen aufsteigenden Sitze der Zuschauer waren, wie auch in mehren anderen griechischen Städten, gröfstentheils in den Felsen eingehauen, und nur der Raum, welcher diesen Sitzen zur Seite und gegenüber war, also namentlich die Bühne, von Mauern eingeschlossen. Zu diesen Sitzen gelangte man von oben, vom Berge herab; doch mögen vielleicht auch unten an den beiden Seiten Eingänge für die Zuschauer angelegt gewesen sein. Es ergiebt sich aus diesen Mittheilungen von selbst, dafs das Theater kein Dach hatte; nur die Bühne war von oben bedeckt. Das Theater hatte die Form eines Halbkreises, dessen Seiten nach der Bühne hin etwas verlängert waren. Queer vor diesem Halbkreise zog sich die Bühne von dem Ende des einen verlängerten Schenkels desselben bis zum Ende des andern hin. Es bleibt nun noch der Platz zwischen der Bühne und den untersten Sitzen der Zuschauer übrig, über dessen Verwendung das Nöthige beigebracht werden soll, nachdem wir erst über die Beschaffenheit und Einrichtung der Bühne gesprochen haben. Die Bühne des griechischen Theaters heifst σκηνή, im weiteren Sinne, ein Wort, das wir mit veränderter Betonung (Scéne) und Verkürzung des letzten Vocals beibehalten haben. Dieses Wort be-

deutet ein Zelt. Wahrscheinlich vertrat bei den ersten und rohesten Anfängen der Tragödie ein Zelt oder eine zeltartige Vorrichtung die Bühne, oder wenigstens den Ort, aus welchem die handelnden Personen hervortraten. Die bessere und veredelte Einrichtung der Bühne kam durch Aeschylus zu Stande. Unter σκηνὴ verstand man auch jetzt im weiteren Sinne die ganze Bühne, im engeren aber die den Hintergrund in gerader Linie begrenzende gemalte und wohl auch architektonisch verzierte Bühnenwand nebst dem dahinter befindlichen Raume. Dieser Raum diente zur Wohnung des Hauptthelden, seiner Familie und Dienerschaft; zum Ankleide- und Umkleidezimmer der Schauspieler; endlich ein besonderer Theil desselben, σκευὴ genannt, zur Aufbewahrung der Geräthschaften und Maschinen. Die Malerei der den Zuschauern zugekehrten Bühnenwand stellte einen Palast, einen Tempel, ein Kriegszelt, wie im Aiax des Sophokles, auch wohl, wie im Philoktet, eine Grotte dar, je nachdem es das Stück erforderte; gewöhnlich einen Palast mit drei Eingängen; aus dem mittelsten, dem Haupteingange, der königlichen Pforte, wie sie genannt ward, trat der fürstliche Besitzer des Palastes auf die Bühne; die zwei andern führten zu Gemächern der Frauen, anwesender Gastfreunde und zu andern Nebengebäuden des Hauses. Der den Zuschauern sichtbare Raum vor der Bühnenwand, auf welchem die Aufführung stattfindet, heifst das Proscenium. Dieser Raum nahm eine weit gröfsere Länge als Tiefe ein; die Tiefe oder Breite, was gleichbedeutend ist, betrug

schwerlich mehr als 12 bis 15 Fufs, stand also der Tiefe unsrer Bühne weit nach. Die Mitte dieses Prosceniums hiefs das Logeion (λογεῖον), der Sprechplatz, weil hier die Schauspieler auftraten; die beiden in gerader Linie verlängerten, durch eine Wand den Blicken der Zuschauer verdeckten Seiten des Prosceniums, welche von diesem nicht besonders abgetheilt gewesen zu sein scheinen, hiefsen Parascenien. An den beiden äufsersten Enden des Prosceniums standen die sogenannten Periakten, Drehmaschinen. Diese Periakten waren eine Art Coulissen und bestanden aus drei in einem gleichseitigen Dreiecke aufgerichteten Tapetenwänden, welche sich um einen in dem Mittelpuncte des Dreiecks befindlichen, in die Diele eingelassenen Zapfen drehen liefsen. Die Malerei auf diesen Tapetenwänden bildete den Seitenprospect der Bühne. Sollte dieser Prospect verändert werden, so ward diefs durch Drehung der Periakte bewerkstelligt, wodurch eine andere Seitenwand zum Vorschein kam. Im Ganzen waren jedoch diese Veränderungen, wie überhaupt jede Veränderung der Bühne, verhältnifsmäfsig selten, da die Einheit des Ortes bei den alten Tragikern Regel, wenn auch nicht ausnahmslose Regel, war. Daher die Vermuthung, dafs die eine Wand der Periakte für die Tragödie, die zweite für das Satyrspiel, die dritte für die Komödie bestimmt gewesen sei. Liefsen sich jedoch, wie es wahrscheinlich ist, diese Tapeten beliebig aufziehen und abnehmen, so ist eine grofse Mannichfaltigkeit von Prospecten denkbar, wie man ihrer bei der grofsen Ver-

schiedenheit der Stücke bedurfte. Zwischen den Periakten und der Scenenwand befand sich ein leerer Raum, der zum Eingange für diejenigen Schauspieler diente, welche Personen darstellten, die aus der Stadt und vom Lande oder aus der Fremde kamen. Weil nun aber dem den Zuschauern gegenüberstehenden Schauspieler von der atheniensischen Bühne aus der gröfste Theil der Stadt mit dem Hafen links, das Land Attika aber rechts lag, so ward es stehender Gebrauch, dafs der Eingang aus dem Parascenium zur rechten Hand eine Ankunft über Land und aus der Fremde, der andere zur linken die Ankunft aus der Stadt und Nähe anzeigte.

Wir ersehen aus dieser kurzen Darstellung der Bühne des griechischen Theaters, wie einfach die scenischen Vorrichtungen waren. Der Grund davon lag theils in der ursprünglich angenommenen und auf die Folgezeit überlieferten Einfachheit des griechischen Dramas überhaupt, theils in dem besonderen Umstande, dafs in der Regel die ganze für den Zuschauer sichtbare Handlung im Freien, nicht innerhalb verschliefsbarer Räume, vor sich ging. Für grofse rauschende Aufzüge, für Gefechte oder gar Pferde hatte die schmale Bühne keinen Raum, der ernste griechische Tragiker für dergleichen Effectmacherei keinen Sinn; auch würde diese gegen die ruhige, feierliche Gröfse und Hoheit der Tragödie einen grellen Contrast gebildet haben. Bietet die Natur der Sache von selbst und völlig ungesucht eine ergreifende, effectvolle Scene dar, dann verschmähte sie auch der griechische Tragiker nicht.

Noch habe ich zwei Maschinen zu nennen, welche öfters erwähnt werden, das Ekkyklema (ἐκκύκλημα) und die Exostra (ἐξώστρα). Durch das erstere ward die Scenenwand aus einander geschoben, um den Anblick des Inneren des Hauses zu eröffnen. Diefs geschah namentlich zu dem Zwecke, um den Leichnam eines Erschlagenen zu zeigen. Ermordungen auf der Bühne mögen den alten Tragikern eben so lächerlich als widerlich geschienen haben; wenn daher im Verlaufe der Handlung ein Mord vorkommt, so begnügt sich der Dichter in der Regel nur mit einer ergreifenden, einem Herolde oder Boten in den Mund gelegten Erzählung desselben, selten, und dann immer mit wohlberechneter Absicht, wird der Leichnam selbst zur Schau gestellt. Der Gebrauch der Exostra ist weniger bekannt; an und für sich bedeutet dieses Wort eine Maschine zum Schieben. Denken wir bei dem Worte Ekkyklema an Räder, und dieser Begriff liegt wirklich darin, so haben wir bei der Exostra vielleicht an Walzen zu denken, wodurch ähnliche Veränderungen wie durch das Ekkyklema bewerkstelligt werden mochten. Uebrigens fehlte es auch nicht an Versenkungen, wie an Vorrichtungen zum Schweben in der Luft.

So viel von der Bühne. Das griechische Theater diente nicht nur zu dramatischen Vorstellungen: auch Volksversammlungen und gottesdienstliche Aufzüge wurden darin gehalten. Daher hatten viele andere griechische Städte Theater und doch keine dramatischen Schauspiele. Denjenigen Theil, welchen in unsern Theatern Parterre und

Orchester einnehmen, nannte man **Konistra** (*κονίστρα*), Staubplatz, wahrscheinlich weil er aus einem blosen vielleicht mit Sand bestreuten Estrich bestand. Die der Konistra zugekehrte Wand des Prosceniums war mit Säulen, Statuen und anderem Bildwerk verziert und hiefs, weil sie unterhalb der Scene war, **Hyposcenium**. Dieses Hyposcenium hatte eine Höhe von 10 bis 12 Fufs. Sollte nun das Theater zu dramatischen Zwecken gebraucht werden, so ward unmittelbar an der Scene ein zweiter erhöhter Fufsboden angebracht, und dieser bildete die sogenannte **Orchestra**. Diese Orchestra nahm aber den kleineren Theil der sehr geräumigen Konistra ein. Ziehen wir nun in Gedanken von der Mitte der Bühne aus über die Orchestra eine gerade, zu beiden Seiten einen Winkel von 90 Grad bildende Linie gegen die gegenüberliegende entfernteste unterste Sitzreihe der Zuschauer, so steht gerade im Mittelpuncte dieser Linie unterhalb der Orchestra in der Konistra ein viereckiger Opferaltar, zu welchem von allen Seiten Stufen führten, seiner Bestimmung gemäfs **Thymĕle** genannt. Auf den Stufen dieser Thymele standen, von der Bühne aus vielleicht kaum sichtbar, polizeiliche Personen mit Stäben, ihrem Amtszeichen, um auf Erhaltung der Ordnung unter den Zuschauern zu sehen. Dort bei der Thymele soll auch der Flötenspieler seinen Platz gehabt haben. Kehren wir zur Orchestra zurück. Rechts und links der Bühne führen Zugänge von unten auf die Orchestra. Durch diese besonderen Zugänge gelangt der Chor auf die Orchestra. Wie die Bühne für die Acteurs, so ist

die Orchestra für die Aufstellung des Chors bestimmt. Da der Chor in der Regel aus Bewohnern der Stadt, welche der Schauplatz der dramatischen Handlung ist, wie in der Antigone, besteht, so zieht er gewöhnlich, einer oben mitgetheilten Bemerkung gemäfs, durch den links von der Bühne befindlichen Zugang auf die Orchestra. Bei diesem Aufzuge bildete der Chor fünf Glieder von je drei Mann. Wenn er in der Mitte der Orchestra angekommen war, so drehte sich jeder einzelne Mann mit einer halben Wendung links gegen die Zuschauer, und so kam er in drei Glieder hinter einander, jedes Glied von fünf Mann, zu stehen; daher der, welcher bei dem Eintreten des Chores der linke Flügelmann des dritten Gliedes gewesen war, nun der Mittelste des vordersten Gliedes wurde, und diefs war der Chorführer (Koryphäos). Ueber die rhythmischen Bewegungen des Chors, welche bereits früher erwähnt wurden, über seine Aufstellung, wenn er sich in zwei Halbchöre trennte, wie diefs bisweilen geschah, lassen sich mehrentheils nur unsichere Vermuthungen aufstellen. In der Natur der Sache liegt es, dafs, indem die Acteurs sprachen, der Chor der Bühne, während des Vortrages der Parodos und vorzugsweise der Stasima, den Zuschauern sich zukehrte. Selten und nur in besonders dazu geeigneten Fällen verliefs der Chor die Orchestra und betrat die Bühne. Für solche Fälle waren etwa zwei, höchstens drei Stufen angebracht, welche von der Orchestra aus dahin führten.

Der Chor ward von atheniensischen Bürgern ausge-

rüstet. Wer den Aufwand dafür übernahm, hiefs Choragos, Chorag (χοραγός). Diese Ausrüstung war eben so kostspielig als prachtvoll. Es war daher eine ganz natürliche Folge, dafs der äufsere Glanz des Hauptbelden des Stückes in der Regel der Pracht des dem Range nach ihm untergeordneten Chors nicht nachstehen durfte. Die Kleidung der Schauspieler, welche angesehnere Personen vorstellten, war ein langes, bis zu den Sohlen herabreichendes buntgestreiftes Gewand und über diesem ein reiches Oberkleid von purpurner oder andern strahlenden Farben mit farbigen Besätzen und goldenen Zierrathen. Von den Personen des Chores unterschieden sich die Schauspieler besonders durch die Maske und den Kothurnus. Die Schauspieler in der frühesten Zeit der griechischen Tragödie bestrichen sich, um sich unkenntlich zu machen, das Gesicht mit Weinhefen. Aeschylus gab seinen Acteurs eine aus leinenem Stoffe gefertigte Maske. Der Gebrauch der Maske war zunächst aus den Verkleidungen bei den Bacchusfesten hervorgegangen. Man behielt sie in allen Gattungen des griechischen Dramas bei; nur müssen wir uns einen grofsen Unterschied zwischen den ausdrucks- und würdevollen Zügen der tragischen und der barocken Gestalt der komischen Maske denken. Die Maske umschlofs den ganzen, sowohl Vorder- als Hinterkopf, natürlich mit Ausnahme der Augen und des Mundes. Die weiten Höhlen für Augen und Mund sind zwar eine Entstellung, wenn man die Maske an und für sich betrachtet, hörten aber,

wenigstens gröfstentheils, auf, es zu sein, sobald der Schauspieler die Maske umgenommen hatte, indem sich die Ränder jener Oeffnungen genau an das Gesicht anschlossen. Nach oben war die Maske verlängert durch eine Art von Toupet, einen Haarbusch vorn über der Stirn, Onkos (ὄγκος) genannt, wie er auch im gewöhnlichen Leben bisweilen bei Männern, besonders aber bei den Frauen, in früheren Zeiten vorkam. Die Maske hatte unstreitig zunächst den Zweck, durch Verhüllung der individuellen Züge des Schauspielers die Täuschung zu erhöhen; und war man einmal an den Gebrauch derselben gewöhnt, so würde es den Atheniensern gewifs sehr lächerlich und ungereimt vorgekommen sein, wenn ein Allen von Gesicht bekannter Schauspieler die Heroen einer grofsen Vorzeit oder selbst die höchsten Götter unmaskirt dargestellt hätte. Unerläfslich ward die Maske durch den doppelten Umstand, dafs erstlich kein Frauenzimmer zu Athen die Bühne betrat, und daher auch die weiblichen Rollen ausschliefslich von männlichen Personen gegeben wurden, und dafs zweitens ein und derselbe Schauspieler in einem und demselben Stücke gewöhnlich mehr als eine Rolle übernahm. Endlich bemerken die Alten, dafs auch die Stimme durch die Maske verstärkt worden sei, ein nicht unwichtiger Umstand bei der enormen Gröfse des antiken Theaters. Man hat zwar in neuerer Zeit an der Wahrheit dieser Angabe gezweifelt; allein die Sache erklärt sich, wenn wir von aller Künstelei absehen, sehr einfach dadurch, dafs durch die anschliefsende Maske eine Compres-

sion der Backen bewirkt ward, welche nicht wenig zur Verstärkung der Stimme beitrug. Aus ähnlichem Grunde bedienten sich die älten Flötenspieler der Backenriemen. Man hat von manchen Seiten, schon vor dem pseudonymen Herrn Adolph Brennglas, welcher neulich, unfähig, sich zum hohen Alterthum emporzuschwingen, es zu sich in die Gesellschaft der Berliner Eckensteher herabzog, die Verwunderung laut werden lassen, dafs das griechische Theater in Folge des Gebrauchs der Maske um den grofsen Eindruck des Geberdenspiels gekommen sei; und nicht genug: war es nicht abgeschmackt, sagt man, in allen Situationen, bei allem Wechsel von Freude und Trauer dieselbe Maske beizubehalten? Aber erstlich, konnte nicht in den Zwischenacten nach einem Stasimon, wenn es nöthig war, die Maske gewechselt werden? und dafs diefs bisweilen geschehen, läfst sich überzeugend nachweisen. Die Hauptsache ist aber, dafs das atheniensische Theater so grofs war, dafs die Erkennung des Mienenspiels für die allermeisten Zuschauer ganz unmöglich sein mufste; mithin hatten sie nichts daran zu verlieren.

Wie durch die Maske die Statur des tragischen Schauspielers nach oben verlängert wurde, so von unten durch den Kothurn, eine durch mehre starke über einander gelegte Sohlen erhöhte, übrigens durch das lang herabragende Kleid verhüllte Fufsbedeckung. Dieser nicht unbedeutend über das gewöhnliche menschliche Maafs reichenden, theils der Vorstellung, die man von Heroen und Göttern hatte, theils der Gröfse des Theaters angemessenen Verlänger-



ung mufste auch der Gliederbau des Schauspielers entsprechen. Zu diesem Zwecke wurden Brust und Leib, wie auch Arme und Beine, verhältnifsmäfsig ausgepolstert, die Arme überdem durch Handschuhe verlängert. Stellen wir uns das Bild einer derartigen Figur lebhaft vor Augen, so kann uns eine in solcher Weise ausstaffirte Erscheinung nicht anders als sehr befremdlich und seltsam vorkommen; und doch werden wir in Erinnerung Alles dessen, was in Bezug darauf hier mitgetheilt worden ist, nicht umhin können, theils die Nothwendigkeit, theils die Zweckmäfsigkeit davon einzugestehen. Dafs übrigens Stimme und Gesticulation der Gröfse des Theaters sowohl, als der so ansehnlich verlängerten und umfänglich erweiterten Person des Schauspielers angemessen sein mufste, bedarf kaum einer Erinnerung. Es läfst sich hieraus ermessen, wie anstrengend das Geschäft des Schauspielers war. Und dennoch übernahm der berühmte Schauspieler Polos an zwei auf einander folgenden Tagen die Hauptrollen in acht Stücken.

Die goldene Zeit der attischen Tragödie war das fünfte Jahrhundert v. Chr. Zugleich mit Aeschylus, Sophokles und Euripides lebten noch manche Tragiker, von denen wir wenig mehr als ihren Namen wissen; und dennoch müssen sie bedeutende Dichter gewesen sein, da auch sie im Kampfe mit jenen drei Meistern des Trauerspiels öfters den Preis davontrugen. Euphorion, der Sohn des Aeschylus, gewann den Sieg gegen Sophokles, als letzterer den König Oedipus aufführte; und was fehlt der Vollendung dieser, in einer Hinsicht ausgezeichnetsten

aller griechischen Tragödieen, die wir besitzen? Noch ein paar Jahrhunderte lang, zumal im vierten, fehlte es nicht an Tragikern; wir kennen im Ganzen die Namen von mehr als hundert. Zum Theil waren darunter äufserst fruchtbare Talente. Aeschylus war der Verfasser von ungefähr 90 Dramen, Sophokles von 113; dem Euripides werden 92 beigelegt; Astydamas im vierten Jahrhunderte schrieb 240. Wir besitzen noch 7 Stücke von Aeschylus, 7 von Sophokles und 19 von Euripides. Die Kassandra des Lykophron, so wie ein dem Sophokles untergeschobenes Stück, Klytämnestra, das Machwerk eines viel späteren Jahrhunderts, zählt nicht mit. Die Perser des Aeschylus, worin er die Siege der Griechen über dieses Volk, an welchen er selbst tapfer kämpfend Theil genommen hatte, verherrlicht, ist die älteste aller übriggebliebenen griechischen Tragödieen; aufgeführt ward sie nach wahrscheinlicher Angabe im Jahre 472. In der Regel ward ein Stück nur einmal auf die Bühne gebracht. Durch ein besonderes Decret ward dem Aeschylus nach seinem Tode die Ehre zuerkannt, seine Tragödieen sollten bei den Bacchusfesten auf's Neue aufgeführt und zum tragischen Wettkampfe zugelassen werden, und so ward ihm auch da noch zu wiederholten Malen der Siegespreis zu Theil. Zu Demosthenes Zeit, also um das Jahr 350 v. Chr. und weiter herab, wurden auch Stücke des Sophokles und Euripides von Neuem auf die Scene gebracht. Sophokles, der Dichter der Antigone, geboren 495, trat im Jahre 468 zuerst als Tragiker auf und beschlofs seine mehr als sechs-

zigjährige Thätigkeit für das Drama mit dem Oedipus auf Kolonos, der erst nach seinem im Jahre 406 erfolgten Tode aufgeführt ward, nachdem er selbst drei Jahre vorher, 85 Jahre alt, noch den Philoktet in Scene gesetzt hatte. Antigone ward im Jahre 448 auf die Bühne gebracht und ist aller Wahrscheinlichkeit nach das älteste der auf unsre Zeit gekommenen, der Zeitfolge nach aber das 32ste der Sophokleischen Dramen. Das atheniensische Volk ernannte den Dichter in Anerkennung der Vorzüge dieses Stückes und gewifs namentlich wegen der trefflichen politischen Gedanken und Gesinnungen, welche darin niedergelegt sind, für das nächste Jahr zum Feldherrn (στρατηγός), und als solcher nahm er an einem Zuge gegen die Insel Samos Theil, wiewohl diesen sogenannten Feldherren keineswegs blos die Führung des Krieges oblag; im Gegentheil waren vorzugsweise Civilgeschäfte an das Amt der Strategen geknüpft. Man ersieht jedenfalls hieraus, was man einem gebildeten Athener zutrauen konnte; die grofsen Männer des griechischen und römischen Alterthums (und wie grofs war deren Zahl!) vereinigten mehrentheils den Staatsmann und den Feldherrn, bei den Atheniensern namentlich nicht selten auch den Kenner der Wissenschaft und Kunst, in einer Person. Nicht aber dramatische Dichter allein, auch Schauspieler konnten zu hohen Aemtern und Würden gelangen; und diefs war um so mehr in der Ordnung, da man bei einem Schauspieler theils völlige Unbescholtenheit der Sitten, theils eine vorzügliche Bildung des Geistes voraussetzte.

Unter allen Heroenfamilien war keine so reich an tragischen Ereignissen, als die Familie des Kadmos und die des Pelops. Zur Nachkommenschaft des Kadmos gehörte Antigone. Kadmos kam als Anführer einer Colonie um das Jahr 1500 aus Phönizien nach Griechenland, liefs sich in Böotien nieder und gründete die Hauptstadt Böotiens, Theben, am Flusse Ismenos, aufser welchem auch der heilige Quell und Bach Dirke bei Theben in der Antigone des Sophokles erwähnt wird. Eine Tochter dieses Kadmos war Semele, die Mutter des Gottes Dionysos, welcher als Nationalgottheit von den Thebanern vorzugsweise verehrt ward. Ein Sohn desselben Kadmos war Polydōros. Dieser Polydoros war der Vater des Labdăkos, dessen Nachkommen unter dem Namen der Labdakiden bekannt sind. Labdakos hatte einen Sohn, Namens Laïos. Laios vermählte sich mit Iokaste, der Tochter des Menökeus, eines vornehmen Thebaners. Das Delphische Orakel verkündete diesem Laios, dafs, wenn ihm ein Sohn geboren würde, dieser ihn erschlagen werde. Aus Furcht vor Erfüllung dieses Götterspruchs befahl Laios, den einzigen Spröfsling dieser Ehe in einer abgelegenen Gegend des nahen Gebirges auszusetzen. Nicht selten wurden dergleichen ausgesetzte Kinder von Erwachsenen aufgehoben und erzogen. Um diefs zu verhindern, den Anblick des Kindes abschreckend zu machen und sich seines Todes zu versichern, liefs Laios ihm die Füfse durchbohren. Der Erzählung des Sophokles zufolge überliefs der Sklave, der das Kind aussetzen sollte, von Mitleid gerührt, es einem

Hirten, den er auf dem Berge Cithäron traf. Dieser Hirt brachte es seinem kinderlosen Herrn, dem König Polybos von Korinth. Polybos und seine Gemahlin, Merŏpe, erzogen den kleinen Oedipus (so ward er seiner geschwollenen Füfse wegen genannt) als ihr eignes Kind. Oedipus selbst wufste nicht anders, als dafs Polybos und Merope seine leiblichen Aeltern wären. In diesem ruhigen Glauben machte ihn bei einem Gastmahle die Aeufserung eines Trunkenen schwankend. Die Antwort, welche er auf sein Befragen von seinen Pflegeältern erhielt, vermochte nicht jeden Zweifel zu ersticken. Ohne ihr Vorwissen machte er sich daher auf, um zu Delphi durch Apollo's Mund zu erfahren, wessen Kind er sei. Statt der erbetenen Antwort verkündete ihm der Gott: er werde der Mörder seines Vaters und der Gemahl seiner Mutter werden. In der Meinung nun, dafs doch Polybos und Merope seine Aeltern wären, kehrte er nicht nach Korinth zurück, sondern wandte sich durch die Landschaft Phokis nach Böotien. Da begegnete er in einem Engwege seinem wirklichen Vater, dem König Laios. Der Wagenlenker desselben will ihn zum Ausweichen nöthigen. In Folge des hierdurch entstandenen Streites tödtet Oedipus unwissend seinen Vater, zugleich dessen sämmtliche Begleiter bis auf einen Sklaven, welcher entfloh. In Böotien angelangt löst Oedipus das Räthsel der verderblichen Sphinx und erhält als Preis für diefs Verdienst die Herrschaft über Theben und die Hand der verwittweten Königin Iokaste, seiner Mutter. Aus dieser

Ehe entsprossen zwei Söhne, Polyneikes und Eteŏkles, und zwei Töchter, Antigŏne und Ismēne. Nach Verlauf vieler Jahre ward Theben von einer furchtbaren Pest heimgesucht. Das Orakel, befragt, wie ihr Einhalt zu thun sei, antwortet: sie werde nicht eher aufhören, als bis der Mörder des Laios, der sich zu Theben aufhalte, bestraft worden. Oedipus bietet Alles auf, ihn zu entdecken, und es gelingt ihm: er ist es selbst. Iokaste tödtet sich nach Enthüllung des unglückseligen Geheimnisses; Oedipus verläfst Theben, der Herrschaft und der Augen, die er mit eigner Hand blendete, beraubt. Die Söhne theilen sich in die Herrschaft, und zwar so, dafs sie wechselsweise je ein Jahr das Scepter führen wollen. Polyneikes macht den Anfang und überläfst nach einem Jahre seinem Bruder das Reich. Dieser, Eteokles, bricht den Vertrag. Die Folge davon ist der Zug von sieben Helden aus Argos (Polyneikes eingerechnet) mit ihren Mannen gegen Theben. Der Kampf war verderblich für die verbündeten Fürsten. Die feindlichen Brüder Polyneikes und Eteokles tödten sich im Zweikampfe gegenseitig. So erlosch der männliche Stamm der Labdakiden, und die Herrschaft über Theben kam an Kreon, des Menökeus Sohn, den Bruder der unglücklichen Iokaste. Kreon bestattet den Eteokles, der im Kampfe für die Stadt gefallen war, mit allen Ehren, welche dem Todten gebührten; doch Polyneikes, der sein Vaterland bekriegte, soll unbestattet, ein Raub der Vögel, der Hunde und der wilden Thiere liegen bleiben; eine um so furchtbarere Strafe, da nach dem Glauben der

alten Welt die Seele keine Ruhe findet, bis dafs der Leib begraben ist. — Hier stehen wir am Eingange des Trauerspiels.

Zusatz

bei der Wiederholung des obigen Vortrags.

Bei der ersten Vorlesung hielt ich es für angemessen, zum Schlusse mit einigen Worten die Fabel, welche der Antigone des Sophokles zu Grunde liegt, in der Erinnerung meiner geehrten Zuhörer wieder zu beleben. Jetzt, nachdem vor Kurzem das Drama selbst vorgetragen worden ist, dürfte diese Zugabe völlig überflüssig sein. Dagegen erlaube ich mir, Ihre Aufmerksamkeit noch für einige Puncte in Anspruch zu nehmen, deren Besprechung grofsentheils nun erst das Interesse reizen kann. Sie erinnern sich, dafs das Trauerspiel, von welchem wir handeln, von dem bald zur That gereiften Entschlusse Antigone's ausgeht, ihren unglücklichen Bruder Polyneikes zu begraben. Erst durch die Bestattung des Körpers gelangt die Seele des Verstorbenen zur Ruhe; aufserdem irrt sie hundert Jahre in trostlosem Zustand an den traurigen Ufern des Acheron umher. Namentlich aus diesem Grunde galt im Alterthume von den frühesten Zeiten her die Bestattung der Todten für eine heilige Pflicht; und sie war es für Verwandte in einem um so höheren Grade, da nach der damals allgemeinen Vorstellung selbst der Unbekannte, der auf seinem Wege den unbedeckten Leich-

nam eines Menschen traf, sich mit schwerer Schuld belastete, wenn er ihn nicht mit Erde bestreute und somit die strengen Satzungen der unterirdischen Götter erfüllte. Der Ort und die Umgegend, wo ein unbegrabner Leichnam lag, ward als entheiligt betrachtet, zum Greuel für Götter und Menschen. Jede Verletzung des todten Leibes galt bei den Griechen für die ärgste Schmach, welche man nur einem Todfeinde zufügte. (Dieser Umstand, beiläufig gesagt, ward für die Arzneikunde sehr nachtheilig; das Fundament dieser Wissenschaft ist bekanntlich die Anatomie; die Aerzte des Alterthums waren, um nicht gegen den strengen Glauben ihrer Zeit zu freveln, genöthigt, sich auf die Zergliederung thierischer Cadaver zu beschränken.) Wenn nun einerseits Kreon in verblendetem Eifer kein Bedenken trug, dem Feinde des Vaterlands die Ehre und Wohlthat des Begräbnisses vorzuenthalten, so leuchtet es auf der andern Seite ein, warum Antigone selbst die Schrecken des angedrohten Todes nicht scheut, um ihre Pflicht gegen den Bruder zu erfüllen, und somit ist es klar, wie der Dichter auf den Gedanken kommen konnte, die Tragödie auf diese Grundlage zu basiren.

Antigone ist mit Recht der Gegenstand unsrer Bewunderung und unsers Mitleids; allein wir können letzteres auch Kreon nicht versagen. Denn wenn Antigone gegen Kreon, so ist umgekehrt Kreon gegen Antigone im Rechte. Kreon, beseelt von Liebe zum Vaterlande und gehoben von der Vorstellung königlicher Macht

und Würde, womit er seit Kurzem bekleidet ist, will den Verrath, den Polyneikes an der Stadt begangen, durch ein strenges Strafexempel ahnden; verständig redet er über die Pflichten des Herrschers und des Bürgers, auf denen die Wohlfahrt des Staates beruhe; er fehlt nur im Uebermaafse des Eifers, indem er über die Pflichten gegen das Vaterland und über die Aufrechthaltung eines übereilten Gebotes die schuldige Rücksicht auf die Rechte des Familienverhältnisses und wichtige Pflichten gegen die Götter der Ober- und Unterwelt vergifst. Die Moral der Griechen empfiehlt seit den ältesten Zeiten den Menschen nichts so nachdrücklich, als Mäfsigung. Diese Tugend galt den Griechen für die Mutter aller anderen. Hierauf war natürlich die Vorstellung begründet, dafs die Götter Alles hassen, was das rechte Maafs überschreitet. Allzu grofse Macht oder körperliche Kraft, ungewöhnlicher Reichthum, übermäfsiges Glück, kurz Alles, was den Sterblichen zu übermüthigem Selbstvertrauen und zur Verachtung Anderer verleiten kann, ist geeignet, die Mifsgunst der Himmlischen zu erregen. Besonders aber ist Mäfsigung von Nöthen bei'm Widerstreit der Wünsche oder der Pflichten. In einem solchen Collisionsfalle befindet sich aufser Kreon auch Antigone. Es ist die Pflicht des Unterthanen, und zumal des Weibes, dem zu gehorchen, dem die Herrschaft nach Recht und Gesetz zukommt. Antigone verschmäht es, sanftere Mittel zu versuchen, um zu ihrem Zwecke zu gelangen, sie thut eigenmächtig, was das Verbot des Königs zu thun verwehrt; auch sie ist da-

her nicht frei von Schuld. Beide, Antigone und Kreon, lehren durch ihr Beispiel, wie an sich gute, ja die besten und edelsten Menschen, sobald sie auch nur in dem, was an und für sich betrachtet gut und löblich ist, das Maafs überschreiten, oft das gröfste Leid auf sich und andre häufen. Schuld ist es, die Antigone zum Tode führt; Schuld ist es, die Kreon in namenloses Unglück stürzt. Aber wenn letzteres uns durch Mitleid mit Kreon versöhnt, so vergessen wir Antigone's Schuld über die Gröfse ihrer Seele.

Wir haben oben die sittliche Tendenz des griechischen Trauerspiels erwähnt. Diese Tendenz in Verbindung mit der Mäfsigung der Denkart des griechischen Volkes in jener Zeit tritt im griechischen Trauerspiel recht deutlich in der Wahl der wichtigern Charaktere hervor. Das sittliche Gefühl empört sich bei dem Anblicke eines vollendeten Bösewichts, der keinen Grund zur Entschuldigung seiner Missethaten für sich anzuführen weifs. Ein solcher Charakter, der gleichsam der Ausbund alles Unschönen ist, wie die Ungeheuer mancher Stücke der neuern Zeit, pafst nicht für die griechische Tragödie, überhaupt nicht für ein griechisches Schauspiel, welcher Art es sei; alles sittliche Interesse ginge ja hierbei verloren, und Entrüstung nähme im Gemüthe der Zuschauer die Stelle ein, welche sittliche Erhebung einnehmen soll. Jedes Werk der redenden Kunst bei den Griechen sollte die Idee der Schönheit realisiren; von dem Begriffe der Schönheit aber vermochte der Grieche nicht den Begriff

der Sittlichkeit zu trennen; das Schöne und Gute flossen bei ihm zu einer Vorstellung zusammen. Wenn daher auch grofse Verbrechen in der griechischen Tragödie vorkommen, so können die, welche sie begehen, doch immer ein unbestreitbares Recht für sich geltend machen, welches ihre Schuld erklärt und dadurch in einem milderen Lichte erscheinen läfst.

Die Florilegien (Blüthensammlungen) weiser Aussprüche aus alter Zeit sind reich an Stellen der griechischen Tragiker. Wie Vieles dieser Art läfst sich nur allein aus der Antigone zusammenstellen! Die griechischen Tragiker sind beredte Herolde der Tugend in fast allen Gestalten, namentlich der grofsen Tugenden der Scheu und Ehrfurcht vor den Göttern, der hingebenden Vaterlands-, Eltern-, Freundes- und Kindesliebe. Aber nicht nur die Tragödie, auch die neuere Komödie und jede Gattung des griechischen Schauspiels hat einen bewundernswürdigen Ueberflufs an trefflichen Lehren und Sittensprüchen in der schönsten und angemessensten Form. Wenn hier bei Erwähnung der griechischen Komödie vorzugsweise die neuere genannt ward, so geschah diefs deswegen, weil die ältere rein politischen Inhalts war. Auch die Tragödie war an politischen Betrachtungen und Beziehungen ungemein reich. Grofsartiger waren in dieser Hinsicht Aeschylus und Sophokles; auch dafür dient die Antigone zum Beleg; mehr in das Speciellere und Kleinlichere verirrt sich bisweilen Euripides, und seine etwas hausbackene Philosophie und Politik ward daher von Ari-

stophanes in einer seiner Komödieen sehr beifsend auf folgende Weise persiflirt;

Euripides (zu Aeschylus).

Als ich die Kunst von Dir überkam, lag sie gewaltig danieder,
Von leerer Prahlerei geschwellt und unverdaulichen Worten.
Ich führte die drückende Last ihr ab und machte sie etwas leichter,
Durch winzige Wörtchen, Spazierengehn und magre Kost von Mangold,
Und gab ihr ein Säftchen von Schnickschnack ein, aus Büchern abgeschöpfet.
Dann stärkt' ich sie mit Monodien, versetzt mit Kephisophontränkchen *).
Dann plaudert' ich nicht das erste, was mir so eben etwa in den Mund kam;
Der, welcher die Bühne zuerst betrat, erzählte gleich die ganze Geschichte des Stücks.

Aeschylus.

Das war, bei'm Zeus, auch besser, als wenn er die Deine
Uns vorerzählte!

Euripides.

Dann liefs ich immer vom ersten Verse des Stücks an
Durchaus nichts müfsig; es sprach das Weib, die Sklaven sprachen nicht minder,
Der Herr desgleichen, die Jungfrau und die Alte, das eine wie's andre.

---

*) Kephisophon, ein angeblicher Gehülfe des Euripides in der Poesie. — Die Uebersetzung dieser Stelle nach Jacobs in den Nachträgen zu Sulzer's Theorie.

Dann hab' ich Alle plaudern gelehrt und zartgespaltne Sentenzen
Und alle Winkel der Redekunst zu kennen und zu durchspähen,
Sich schlau zu wenden und zu drehn, zu lieben und zu betrügen,
Sich vor Betrügern vorzusehn und Alles zu bedenken.
Durch solche Mittel hab' ich sie
Zur Klugheit weislich angeführt,
Indem ich mit der Kunst Vernunft
Verband und Einsicht, so dafs jetzt
Ein jeder alles andre weifs,
Und ganz besonders auch sein Haus
Jetzt besser als vordem regiert,
Und überlegt, wie es mit dem
Und jenem steht, wer diefs und das
Genommen hat.

Bacchus.

Bei'm Jupiter,
So ist's! Wenn jetzt ein Bürger in
Sein Haus zurückkehrt, fährt er gleich
Die Sklaven an und schreit: wo ist
Der Kochtopf? wo der Rest vom gestrigen
Knoblauch? wer frafs hier den Kopf
Vom marinirten Aal ab? so ist denn,
O weh! der Napf vom vor'gen Jahr
Nun auch entschlafen! u. s. w.

Wie glücklich der Charakter Antigone's vom Dichter aufgefafst und wie anziehend derselbe geschildert worden, ist gewifs keinem der Zuhörer entgangen. Ich erlaube mir an dieser Stelle die treffende Bemerkung eines neuen Kritikers einzuschalten:

„Dafs der Dichter gleich in der ersten Scene den Cha-

rakter der Antigone so hinstellt, dafs ihr nachheriges Thun und Benehmen nicht nur natürlich, sondern in ihrer Lage geradezu nothwendig erscheint, zeugt ebenso sehr von der Sicherheit seiner Kunst, als es vortrefflich wirkt. Nichts wirkt bei der Theilnahme an einer Dichtung peinlicher auf das Gefühl, als das Unnothwendige, aus welchem sich die Katastrophe entwickelt, wie z. B. in Shakspeare's Othello. Wir sehen in dem Mohren den tüchtigen Krieger, offen, bieder, voll Einsicht und Verstand, wohlwollend, edel und hingebend in Liebe und Freundschaft, und doch tödtet er sein geliebtes Weib und geht kläglich unter, in einer Weise, welche das Gefühl peinigt, weil keine Nothwendigkeit dazu sich aufdrängt. Der Hauptbeweis gegen Desdemona ist das von ihr verlorne und in Cassio's Hand gelangte Taschentuch. Hätte Othello nur einmal die Sache ernstlich zur Sprache gebracht und der Gattin Untreue vorgeworfen, hätte er gegen Emilien, welche er als Kupplerin betrachtet, nur einmal ernstlich von diesem Tuche gesprochen, so wäre die Sache gleich an den Tag gekommen und die Geschichte mit der Eifersucht, aber freilich auch mit der Tragödie, zu Ende gewesen. So mufs denn freilich das heifse afrikanische Blut herhalten, um einen sonst umsichtigen, in Krieg und Staatsgeschäften mit Besonnenheit und Klarheit handelnden Mann blind wie ein wüthendes Thier einen Mord begehen zu lassen, auf einen Beweis hin, auf einen wiebeschaffenen er in Staatsgeschäften sicher keinen Diener entlassen und im Kriege keinen Vorposten würde seine Stelle haben ver-

rücken lassen, da er ja Staatsmann und Feldherr war. Aber mag man dem afrikanischen Blute solch blindes Toben zuschreiben, unserm Gefühle fällt es peinlich auf, dafs, wo die Entdeckung so leicht zu haben war, ein schönes, edles und unschuldiges Wesen von einem Manne zerstört wird, welcher doch noch so viel bei Sinnen ist, um im Augenblicke des Mordes die Schönheit zu bewundern. Dieser Mangel an Nothwendigkeit ist nicht motivirt durch die übrige Schilderung von Othello's Charakter und Wesen und darum quälend, weil eine schreckliche tragische Katastrophe durch eine plötzlich aus heftigem Blute entspringende, bis zum Aeufsersten getriebene, Benebelung des Geistes hervorgebracht nur quälend, nicht erhaben erschütternd wirkt. Sophistische Kritik kann dergleichen als hohe Trefflichkeit darstellen, und die Kritik über Shakspeare ist zu einem nicht ganz geringen Theile sophistisch, da man zu den grofsen Vorzügen seiner Dichtungen auch die Mängel mancher derselben als ganz besonders ausgezeichnete Vorzüge, wozu sie durch Redensarten umgewandelt werden, hinzufügt.“ (Konrad Schwenck.)

Grofs und erhaben, fast zu grofs für das Maafs menschlicher Beschränktheit, steht Antigone vor unsern Blicken. Aber diese Gröfse ist nicht unbegründet: sie wurzelt in der hohen, stolzen und unbeugsamen Gesinnung ihres ganzen Hauses, des Hauses der Labdakiden. Und doch wie glücklich weifs der Dichter auch dem Charakter der Jungfrau sein Recht widerfahren zu lassen! Die That, worauf Alles ankommt, war geschehen; Kreon hatte über die

Thäterin das unwiderrufliche Urtheil gesprochen. Hierbei hätte sich ein andrer Dichter vielleicht begnügt. Allein dem eben so hochstrebenden, als tief und wahr und innig empfindenden Geiste des Sophokles war diefs nicht genug. Er hatte Antigone von ihrer bewundernswerthen Seite gezeigt; allein die Schilderung ihres hohen und stolzen Gemüthes kann den denkenden Zuschauer, welcher die Züge der jeder Jungfrau angebornen Zartheit und Milde vermifst, nicht völlig befriedigen. Das Genie des Dichters hat daher eine Scene zu erfinden gewufst, welche geeignet ist, Antigone auch in ihrer Liebenswürdigkeit zu zeigen. Er läfst sie nach erfolgtem Urtheilsspruche nicht sofort zum Tode abführen. Diefs geschieht erst nach einem längern Zwischenspiele. Währenddefs findet Antigone Zeit, ihr mächtig aufgeregtes Gefühl zu beschwichtigen, um sanfteren Gefühlen Raum zu geben und dann, was sie vorher nicht vermochte, in jene tief ergreifenden Klagetöne auszubrechen, welche uns bei'm Abschiede der blühenden Jungfrau von der Stadt und Allem, was ihr theuer ist, mit tragischer Wehmuth erfüllen. Sie weifs den Werth des Daseins zu schätzen und zu empfinden; neben der Stärke einer männlich muthigen macht sich jetzt die natürliche Weichheit der jungfräulichen Seele geltend; und nun erst erkennen wir völlig die Gröfse und Schönheit ihres Charakters: nur die Pflicht lehrte sie den Tod nicht scheuen; sie wählt ihn nicht, um das Leben als eine lästige Bürde von sich zu werfen, im Gegentheil, das Leben hat bei allen Leiden, die über ihre Familie ergangen,

den hohen Werth für sie, welchen es für jeden hat, der es auf eine würdige Weise zu benutzen und mit edlen Thaten auszufüllen weifs. Soviel zur Erklärung einer Scene, welche, nicht richtig aufgefafst, den Genufs bei der Darstellung in demselben Grade stören kann, in welchem sie ihn bei richtigem Verständnifs zu erhöhen geschickt ist.

Allein, wird man vielleicht einwerfen, wie lassen sich gewisse Aeufserungen Antigone's mit dem Zartgefühle einer Jungfrau, ja nur mit gemeiner Schicklichkeit vereinen? Die Aeufserungen, welche sie über Ehe und eheliche Verhältnisse verlauten läfst, würde man ja heut zu Tage dem ungebildetsten Mädchen nicht verzeihen. — Und doch läfst ein Dichter Antigone so sprechen, der es an feiner Bildung und richtigem Gefühle mit jedem aufzunehmen vermag. Kehren wir die Frage um: was würde ein Grieche zu der schüchternen Verschämtheit der Sprache unsrer Jungfrauen sagen? Nehmen Sie mir, meine geehrtesten Zuhörerinnen, den Ausdruck nicht übel, für meine Person bin ich weit entfernt, diese Erscheinung mit demselben Worte zu bezeichnen; die Frage ist nur, wie Griechen sie benennen würden. Also ein Grieche würde hierin nichts anderes, als eine gewisse Pruderie erkennen. Uebersehen Sie hierbei die merkwürdige Eigenheit nicht, dafs dieses Wort ausländisch, dafs es von unsern Nachbarn, welche den conventionellen äufseren Anstand nicht selten mit dem Begriffe der auf viel tieferem Grunde ruhenden Sittlich-

keit verwechseln, entlehnt ist, und dafs wir Deutsche kein besonderes Wort dafür haben. Sollten wir nicht daraus mit Recht schliefsen, dafs uns jene Disposition des Gefühls, welche durch das französische Wort angedeutet wird, gar nicht angeboren sei? und dafs wir auch in dieser Hinsicht, wie in so vielen anderen, mit den Griechen in einer gewissen Geistesverwandtschaft stehen? einer Verwandtschaft, welche sich in der Sprache fort und fort erhält, ob auch fremde Ansicht und Sitte längst tiefere Wurzeln bei uns geschlagen hat, als es recht und gut ist. Also die griechische Jungfrau trägt, wie aus vielen Beispielen sich nachweisen läfst, kein Bedenken, auch wenn sie nicht Braut ist, wie es doch Antigone war, über ihr künftiges Verhältnifs als Gattin, Hausfrau und Mutter mit vieler Theilnahme des Gemüths zu sprechen; und warum? Die Griechen meinten, wenn über ein heiliges, in der Natur selbst begründetes, ja von ihr gebotenes, von allen Völkern eben deshalb hochgeehrtes Verhältnifs rede, wer darauf hingewiesen sei, so wäre diefs ganz natürlich und darum auch recht und ehrenhaft. Und so könnten wir manches von der Natürlichkeit und Einfalt der Griechen wieder lernen, was in ähnlicher Art bei unsern ehrwürdigen Altvordern üblich war und gegen neue, weder heimische noch in allen Stücken löbliche, Sitten von uns ausgetauscht worden ist. Vergessen wir jedoch hierüber auch nicht, dafs die Verhältnisse bei den Griechen in mancher Hinsicht von den unsrigen verschieden waren. Den oben angeregten Vorwurf einer gewissen Pruderie

können wir, wenigstens zum Theile, entschieden zurückweisen. Die griechische Jungfrau hatte in der Regel sichere Anwartschaft, sich zu vermählen, weil das Zahlverhältnifs gegen das männliche Geschlecht sich günstiger für sie gestaltete, als bei uns. Wir kennen die Sitte des Aussetzens neugeborner Kinder bei den Alten schon aus der Fabel des Oedipus. Am häufigsten traf diefs traurige Loos die armen kleinen Mädchen. Zur Bewahrung einer gewissen, für unumgänglich erachteten Unabhängigkeit war der Hausvater bei den Griechen genöthigt, sorgsam auf Erhaltung und Vermehrung des Familienvermögens zu sehen. Durch Verheirathung der Töchter ging ein Theil davon an andere Familien über. Daher pflegte der Hausvater nur eine, oder überhaupt nur so viele Töchter aufzuziehen, als er im Verhältnifs zu seinem Vermögen aussteuern konnte. Ein Mann von mittelmäfsigen Umständen gab seiner Tochter ungefähr dritthalb tausend Thaler nach unserm Gelde, für jene Zeit eine sehr ansehnliche Summe, zur Mitgift. Man ersieht hieraus, dafs eine gröfsere Anzahl von Töchtern einen unverhältnifsmäfsig grofsen Theil des Familienvermögens hinweggenommen haben würde. Der christliche Grundsatz, dafs Gott, was er erschaffen habe, auch erhalten könne, war jenen Zeiten freilich unbekannt.

Wir haben uns bei Antigone, deren Charakter uns am meisten interessirt, etwas länger aufgehalten. Es liefsen sich aber an jede einzelne in diesem Trauerspiel auftretende Person Bemerkungen mancherlei Art anknüpfen; be-

gnügen wir uns mit einigen Betrachtungen, welche sich auf Gegenstände beziehen, die einer kurzen Erwähnung oder Erörterung zu bedürfen scheinen.

Personen fürstlichen Geschlechts treten nicht ohne begleitende Diener (in der Regel sogenannte stumme Personen) auf. Zwei Boten kommen unter dem Personale vor; beide sind Diener des Kreon; der eine, welcher von dem unterirdischen Gemache, in welches Antigone eingeschlossen war, also aus der Entfernung kommt, heifst einfach Angelos (ἄγγελος), der andere Exangelos, womit ein Diener bezeichnet wird, welcher eine Nachricht aus dem durch die Scenenwand vorgestellten Palaste bringt.

Gegen Ende des Stückes tritt Kreon mit dem todten Sohn in den Armen auf. Die Personen im alten Drama pflegen nicht zu sitzen, sondern zu stehen. Hämon war ein erwachsener Mann, eine zu schwere Last zum Tragen für einen aus der Entfernung Kommenden, dann Stehenden und dabei Agirenden. Es klingt uns vielleicht lächerlich, war aber für die Griechen, denen es in gewissen Fällen mehr um eine blose Illusion auf der Bühne zu thun war, als um eine den Effect doch nicht wesentlich fördernde Wirklichkeit, durchaus nicht befremdlich, dafs Kreon nur eine grofse, dem Hämon an Statur und Kleidung gleichkommende hohle Puppe in den Armen hielt. Auch im Prometheus des Aeschylus erscheint eine solche Puppe, in welcher jedoch Anfangs ein Statist verborgen war, der, als die Puppe an die Scenenwand, die einen Felsen in wilder Gegend darstellte, angenagelt werden sollte, durch

einen Einschnitt in der Scenenwand, welcher von der Puppe bedeckt ward und bis dahin unbemerkt blieb, aus der rückwärts sich öffnenden Puppe vom Publicum unbemerkt heraustrat.

Eine grofse Schwierigkeit verursachen dem Darsteller die vielen wehklagenden Ausrufungen des Kreon, eine Schwierigkeit, welche, wie die Zuhörer leicht bemerken konnten, von unserm vortrefflichen Kreon auf meisterhafte Weise gelöst ward. Die Griechen zeigten, wie in allen Stücken, so namentlich im Schmerze eine grofse Lebhaftigkeit und Aufregung; keine Sprache hat daher auch so viele Partikeln und andre Worte, um die verschiedenen Modificationen des Schmerzes auszudrücken. Demnach würden wir dem Dichter Unrecht thun, wenn wir darin einen unschicklichen Mangel an männlicher Haltung des Kreon erblicken wollten, ein Vorwurf, den Sophokles mit jedem andern griechischen Tragiker theilen müfste.

Man hat gesagt, die Rolle der Ismene sei überflüssig. Wir unterschieden oben Rollen der ersten, zweiten und dritten Art. Die Rollen der dritten, wozu Ismene gehört, dienen namentlich dazu, die vermittelnden Glieder der Haupthandlung abzugeben, den Hauptpersonen Gelegenheit zur Entwickelung ihrer Gedanken, Absichten und Gefühle zu verschaffen und sie im Vergleich mit den Nebenpersonen desto stärker und glänzender hervortreten zu lassen. Wie diefs dem Dichter gelungen, hat uns nun der Erfolg gelehrt.

Eurydike, Kreon's Gemahlin, tritt gegen das Ende des

Stückes mit nur wenigen Versen auf. Auch diese Rolle ist für überflüssig gehalten worden. Hier die Bemerkung, dafs, da Eurydike's Auftreten, ihr lautloses Verschwinden von der Scene und ihr Tod die Sache weniger Minuten ist, diefs Alles zur Vermehrung des tragischen Schreckens wesentlich beitrage; dafs zweitens eine Verwickelung Eurydike's in die Handlung nur störend gewesen wäre; dafs sie aber drittens, wenn diefs Ereignifs einmal Theil der Fabel war, nicht ohne grofsen Anstofs vom Dichter übergangen werden konnte.

Es ist jedesmal eine bedenkliche und schwierige Sache, die Musterschriftsteller des Alterthums, namentlich in formeller, also künstlerischer, Hinsicht zu tadeln; nicht als ob sie ohne alle Mängel wären; aber um gerecht in seinem Tadel zu sein, dazu gehört fast nicht weniger Kenntnifs der Verhältnisse, fast nicht geringere Weisheit, als diese Meister selbst besafsen. Uns möge es genügen, dafs die Griechen selbst die Antigone für eins der schönsten Trauerspiele des Sophokles erklärten.

Erklärendes Namenverzeichnifs.

Acheron, Grenzflufs des Todtenreichs.
Amphion, vormaliger König und Erbauer der Mauern von Theben.
Aphrodite, Venus.
Ares, Kriegsgott, Vs. 140, als günstig zur Rechten waltend, mit dem im Wettrenn-Gespann rechts laufenden, Sieg fördernden Rosse verglichen.
Argos, s. Eteokles.
Bakcheus, Bakchos, *Dionysos*, *Iakchos*, *Euios*, der vielfach benannte Wein- und Naturgott, Sohn des Zeus und der von seinen Blitzen verzehrten Semele, Tochter des Kadmos zu Theben, in und um Theben besonders verehrt und bei Unglücksfällen angerufen, aufserdem heimisch gedacht: auf dem doppelgipfligen Berge Parnafs, bei der Quelle Kastalia und der Nymphenbewohnten Korykischen Höhle, wo man die nächtlich aufflammenden Naturerscheinungen seinen Fackeltänzen zuschrieb; auf dem weinreichen Gebirg Nysa an der Meerenge von Euböa; auf der auch durch Wein berühmten Insel Naxos (Ariadne) u. a. O. Seine nächtlich ziehenden wildentzückten Dienerinnen hiefsen *Bacchantinnen*, *Bakchen*, *Thyien* u. a.; und seinem schwärmenden Zuge schienen selbst die Sterne zu folgen, s. Ch. 6.
Boreade, *Bosporus*, s. Phineus.
Chor, je 15 tanzende Sänger, von den Bakchos-Festen her Bestandtheil der ältern griechischen Dramen.
Danaë, Tochter eines Königs in Argos, von ihrem Vater, dem ein Orakel, wenn sie Kinder bekäme, Tod von deren Hand angekündigt hatte, vorsichtig in ein unterirdisches ehernes Gemach verborgen, aber durch Zeus, der als goldner Regen zu ihr eindrang, Mutter des Heros Perseus geworden.

Deo, feierlicher Name der Feldfruchtgöttin (Ceres), die mit Bakchos zu Eleusis in Attica Tempel und Mysterien hatte.
Dike, Rechtsgöttin.
Dionysos, s. Bakcheus.
Dirke, Quelle und Bach bei Theben.
Drache. Aus den gesäeten Zähnen des von Kadmos erlegten Drachen sollte die erste Bevölkerung Thebens erwachsen sein, vergl. Eteokles.
Dryas, *Edonen*, s. Lykurgos.
Elektron, *Sardisches*, eine Goldmischung aus der lydischen Stadt Sardes.
Eleusisch, s. Deo.
Erechtheus, s. Phineus.
Erinnys, Rachegöttin, von ihr bewirkte Sinnverwirrung.
Eros, Gott der Geschlechtsliebe.
Etéokles und *Polyneikes*, Zwillingssöhne und Thronerben des Oedipus, s. d. A. Bei ihrem Streite über die Herrschaft floh Polyneikes zu Adrastos, König von Argos, der mit ihm u. a. fünf Fürsten vor Theben zog („die Sieben vor Theben") und dessen 7 Thore heftig bestürmte, bis Einer der Stürmer, Kapaneus, der schon mit dem Fackelbrande die Mauer erstieg, vom Blitze getroffen ward; worauf das thebische Heer (mit dem „Drachen" als Schildzeichen) wieder vordrang, die beiden Brüder im Zweikampf, Andre anderweit fielen oder umkamen, Adrastos entfloh, und die gerettete Stadt den Mutterbruder der gefallenen Thronerben, *Kreon*, zum Herrscher bekam.
Euios, s. Bakcheus.
Führer des Chors, stand in der Mitte der vordersten Reihe, und sprach, wenn der Chor am Dialog Theil nahm, allein.
Gäa, Erdgöttin.
Hades, oberster Gott des Todtenreich's (in der deutschen Uebersetzung auch das Todtenreich selbst).
Helios, Sonnengott.
Hephästos, Gott des Feuers und der Feuerarbeit.
Hymenäen, Gesänge bei Heimführung der Braut.
Iakchos, jauchzender Ausruf bei der Bakchosfeier, auch Bakchos selbst.
Iokaste, s. Oedipus.
Ismenos, Fluſs bei Theben.
Italia, hier Süditalien, mit griech. Ansiedelungen und trefflichem Weinbau.
Kadmeier, Theber, von
Kadmos, Gründer von Theben und Stammvater seines Fürstenhauses.
Kastalia, *Korykisch*, s. Bakcheus.
Kyanisch, s. Phineus.
Labdakos, *Ldios*, s. Oedipus.

Lykurgos, Sohn des *Dryas*, König der *Edonen* in Thrakien, verfolgte des bei ihm eingezogenen Dionysos (Bakchos) Ammen mit dem Beile, und höhnte den Bacchantenzug, worauf er von Dionysos in eine Felskluft versenkt, nach Andern anders gestraft ward, s. Ch. 5.

Megareus, Kreon's älterer Sohn, der sich einer Weissagung gemäfs für die bedrängte Vaterstadt den Tod gegeben hatte.

Menökeus, ein Theber, Enkel des Bacchus-Verächters Pentheus, Vater der Iokaste und des Kreon, s. Oedipus.

Moira, Schicksalsgöttin.

Naxische, *Nysische*, s. Bakcheus.

Nike, Siegesgöttin.

Niobe, des thebischen Königs Amphion Gemahlin, Tochter des phrygischen (lydischen) Königs *Tantalos*, verlor ihre zwölf Kinder, deren sie sich gegen die Mutter des Apollo und der Artemis gerühmt hatte, durch die Pfeilschüsse dieser Götter (plötzlichen Tod), kehrte schmerzbetäubt zu ihrem Vater zurück auf das lydische Gebirg *Sipylos* und ward hier zu Felsgestein, das noch, wassertriefend, zu weinen schien.

Oedipus, aus dem Königsgeschlecht von Theben, Sohn des *Laios*, Enkel des *Labdakos*, ward nach dem bekannten unbewufsten Vatermord König von Theben, Gemahl seiner Mutter, *Iokaste*, der Schwester Kreon's, und Vater des Eteokles und Polyneikes, der Antigone und Ismene. Eine Pest gab Anlafs, dafs Alles enthüllt ward, worauf Iokaste sich erhenkte, Oedipus sich die Augen ausstach und von Kreon und den Söhnen verbannt ward, letztere selbst aber um die Herrschaft, unter Vaters Fluch, sich bekriegten und im Zweikampf fielen.

Olympos, Götterberg in Thessalien.

Persephassa, feierlicher Name der Persephone, Todtengöttin und Gemahlin des Hades.

Phineus, Fürst und Wahrsager bei den kriegerischen (dem Kriegsgott Ares ergebenen) Thrakern am Küstenstrich *Salmydessos*, nahe den *Kyanischen* Inseln und der Meerenge *Bosporos* (Rinderfurth). Seine erste Gemahlin Kleopatra, eine Tochter des *Boreas* und Enkelin des athenischen Königs *Erechtheus* (dem Boreas, der Nordwind, die Tochter entführt hatte), ward grausam verstofsen; von der zweiten Gattin aber, Eidothea, wurden die Stiefkinder mit dem Webschiff geblendet und ihrem Elend überlassen, während die vormals frei in den Bergen schweifende Boreastochter eingekerkert blieb, s. Ch. 5.

Pluton, feierlicher Name des Hades, s. d. A.

Polyneikes, s. Eteokles.

Salmydessos, s. Phineus.

Sipylos, *Tantalos*, s. Niobe.

Thebe, Stadt und Herrschersitz des Oedipus, Kreon u. A., berühmt durch ihre sieben Thore, ihren Bakchosdienst, ihre Wagen für Krieg und Wettrennen.
Thyien, (Donner's Ueb. 2. A.) s. Bakcheus.
Wege-Göttin, Hekate, eine der unterirdischen Gottheiten.
Zeus, der bekannte oberste Gott, Blitzschleuderer, Regensender, Schirmherr von Haus, Hof und Familie, Empfänger der von Feinden zurückgelassenen Waffen u. A.

Vorstehendes Namenverzeichnifs hat der Verfasser desselben, Herr Oberlehrer Dr. Theol. Böttcher, dem von ihm besorgten Abdrucke der Chöre der Antigone des Sophokles beigefügt. Da diese Tragödie nächstens auf dem Königl. Hoftheater zu Dresden, bald wohl auch anderwärts, aufgeführt werden wird, so glaubte ich, manchem Käufer gegenwärtiger Broschüre einen Dienst mit dieser Zugabe zu erweisen.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.

Gesta Romanorum,

das älteste Mährchen- und Legendenbuch de christlichen Mittelalters,

zum ersten Male vollständig aus dem Lateinischen in's Deutsche übertragen, aus gedruckten und ungedruckten Quellen vermehrt, mit Anmerkungen und einer Abhandlung über den wahren Verfasser und die bisherigen Ausgaben und Uebersetzungen versehen,

von

Dr. J. G. Th. Gräfse.

8. broch. 2¼ Thlr.

C. A. Böttiger,

Andeutungen

zu

vierundzwanzig Vorträgen über Archäologie.

Allgemeine Uebersichten und Geschichte der Plastik bei den Griechen.

gr. 8. 1 Thlr.

C. A. Böttiger's

kleine Schriften

archäologischen und antiquarischen Inhalts,

gesammelt und herausgegeben

von

J. Sillig.

Drei Bände.

Mit 17 Kupfertafeln.

gr. 8. broch. 8¾ Thlr.

Inhalt: Verzeichnifs von C. A. Böttiger's Schriften. Erste Abtheilung. Zur Mythologie der Griechen und Römer. I. Pallas Musica und Apollo, der Marsyastödter. II. Ilithya oder die Hexe; ein archäologisches Fragment nach Lessing. III. Die heilbringenden Götter. IV. Der Aesculapiusdienst auf der Tiberinsel. V. Aelteste Spuren der Wolfswuth in der griechischen Mythologie. VI. Eros und Anteros. VII. Cyclopen und Arimaspen. Sitte der Alten, sich den Körper zu malen und zu punktiren. VIII. Die Jungfernprobe in der Drachenhöhle zu Lanuvium. IX. Ueber die Keledonen. Zweite Abtheilung. Zum Bühnenwesen der Griechen und Römer. I. Die Furienmaske im Trauerspiel und auf den Bildwerken der alten Griechen. II. Das Schwert der tragischen Muse. III. Tragische Masken und Tempel der Alten; eine archäologische Parallele. IV. Die Sclaventracht der fabula palliata. V. Waren die Frauen in Athen Zuschauerinnen bei den dramatischen Vorstellungen? Drei Abhandlungen. VI. Der Händezoll, an die dramatische Muse bezahlt. Zugabe zur zweiten Abtheilung. Ueber die Aufführung des Jon auf dem Hoftheater zu Weimar, nebst Vorbemerkung des Herausgebers. Dritte Abtheilung. Antiquarische Scherze. I. Ueber das Bauzener Backwerk. II. Der vergötterte Filtrirtopf. III. Der den Jupiter tragende Hercules. Anhang. Antiquar. Analekten. Erste Sammlung. No. 1—33. Vierte Abtheilung. Zur Geschichte, Theorie und Technik der Kunst bei den Alten. Museographie. I. Ueber Museen und Antikensammlungen. Eine archäologische Vorlesung. II. Ueber die Dresdener Antiken-Galerie. III. Einige Bemerkungen über die cyclopischen Mauern. IV. Myron und der athletische Kreis. V. Geschichte der Enkaustik der Alten und neuen Versuche, sie wieder herzustellen. VI. Ueber

die Echtheit und das Vaterland der antiken Onyxcameen von aufserordentlicher Gröfse. VII. Die murrhinischen Gefäfse. Fünfte Abtheilung. Kritik und Auslegung einzelner Kunstwerke des Alterthums. I. Kopf eines Pferdes der Nacht auf dem Giebelfelde des Parthenons. II. Die Venus von Melos. III. Ueber die Siegesgöttin als Bild und Reichskleinod. IV. Venus Urania, auf dem Schwan sich emporschwingend. V. Helena, von Paris heimgeführt. VI. Vier Judenconterfeis in der Vorhalle eines Königsgrabes bei Theben in Oberägypten. VII. Das jüngstentdeckte Gemälde aus den Königsgräbern zu Theben. VIII. Die Isis-Vesper. Nach einem Herculanischen Gemälde. IX. Die Apotheose des Kaisers Titus, ein antikes Gemälde. X. Die Göttin Roma. XI. Die Aldobrandinische Hochzeit. XII. Der Liebeszauber. Zur Erklärung eines antiken Vasengemäldes. XIII. Venus, im Staatskleide thronend. Ein altgriechisches Vasengemälde. XIV. Sappho und Alkäos. XV. Ueber eine Vasenabbildung, die den Cordax-Tanz vorstellt. XVI. Salzburger Mosaik-Fufsboden. XVII. Die Familie des Tiberius auf einem Onyxcamee zu Paris. XVIII. Das Mantuanische Gefäfs. XIX. Das Menschenleben. Eine allegorische Galerie. Erster Abschnitt: Erzeugung und Geburt. Anhang. Antiquarische Analekten. Zweite Sammlung. No. 34.—84. Sechste Abtheilung. Beiträge zur Kenntnifs der Sitten und des Lebens der Alten. I. Ueber die Geburtshilfe bei den Alten. II. Ueber die Rechentafeln der Alten. III. Verbrennen oder Beerdigen? IV. Ueber das antike Costume in Grillparzer's Sappho. V. Ueber die herrschende Mode der gewürfelten Stoffe. VI. Die Pluderärmel. VII. Brief an den Herausgeber der Leipziger allgemeinen Modenzeitung. VIII. Ueber die Stelzenschuhe der alten Griechinnen. IX. Ueber die Arbeitsbeutel und Taschen. X. Vergleichungen. 1) Die Cravate. 2) Der Kamm, als Haarputz. 3) Die Brillenträger. XI. Schlösser und Schlüssel des Alterthums (Bruchstück aus einer antiquarischen Technologie). XII. Zur Holzsparkunst der alten Römer. XIII. Racemationen zur Gartenkunst der Alten. 1) Garten des Alcinous. 2) Grotte der Kalypso. XIV. Ueber die Pflege des Weins bei den alten Römern. XV. Ueber die späte Efsstunde. XVI. Der Saturnalienschmaus. Eine Carnevalscene des alten Roms. XVII. Ein antiker Kuchenzettel aus Rom. XVIII. Ueber die Trinksitte der Ceylonesen und der alten Griechen. XIX. Womit löffelten die Alten? XX. Sabina an der Küste von Neapel. XXI. Gemalte und geschriebene Neujahrsgeschenke der alten Römer. XXII. Die Neujahrslampe. XXIII. Waffentänze der alten Griechen. Allgemeine Ideen darüber. XXIV. Stierkämpfe. Ein Sieg des Alterthums über die Modernen. XXV. Forioso und die Seiltänzer zu Cyzicus. Eine antiquarische Parallele. XXVI. Der indianische Aequilibrist aus Madras. XXVII. Das indianische Gauklerpaar. XXVIII. Der Taschenspieler. Uebersetzung eines Briefes des Alkiphron. Siebente Abtheilung. Aufsätze vermischten Inhalts. I. Ueber die Erfindung des Nilpapyrs und seine Verbreitung in Griechenland. II. Wozu dient das Kuhhorn bei'm Fischergeräthe im Homer? III. Antiquarische Aehrenlese. 1) Die Seepost durch Flaschen und Töpfe. 2) Der Flufsstier. IV. Ariadne und Bacchus; eine Pantomime nach Xenophon. V. Ueber das Wort Maske und über die Abbildungen der Masken auf alten Gemmen. VI. Ueber die Augenkrankheiten der Römer und ihre Ursachen. VII. Ueber die angebliche Behandlung der Wahnsinnigen im alten Aegypten. VIII. Der Geruch, ein Kennzeichen des Metalls. IX. Etwas über die Blitzröhren. X. Ueber das Silphium von Kyrene. XI. Die Teppiche nach Rafael's Cartons. Anhang. Antiquarische Analekten. Dritte Sammlung. No. 85—108.

C. A. Böttiger, Ideen zur Kunst-Mythologie. Erster Band. Erster Cursus. Stammbaum der Religionen des Alterthums. Einleitung zur vorhomerischen Mythologie der Griechen. Aus dem für seine Zuhörer bestimmten Blättern herausgegeben. Mit 5 Kupfertafeln. gr. 8. 3 Thlr.

— — deren zweiter Band. Zweiter, dritter und vierter Cursus. Jupiter, Juno und Neptunus, Amor und Psyche. Aus C. A. Böttiger's hinterlassenen Papieren herausgegeben von J. Sillig. Nebst 2 Kupfertafeln. gr. 8. 3½ Thlr.

J. Sillig, Catalogus artificum sive architecti, statuarii, sculptores, pictores, caelatores et scalptores Graecorum et Romanorum literarum ordine dispositi. Accedunt tres tabulae synchronisticae. gr. 8. 3 Thlr.

